الهيئة العامة السورية للكتاب
The Syrian General Organization of Books

وزارة الثقافة
الهيئة العامة السورية للكتاب

من مقعد المتفرّج

مقالات ودراسات
في المسرح السوري
في ثلث قرن

فرحان بلبل

من مقعد المتفرج

فرحان بلبل

من مقعد المتفرّج

تنوعات

مقالات ودراسات في المسرح السوري في ثلث قرن

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب

وزارة الثقافة – دمشق ٢٠٠٧

من مقعد المتفرج: مقالات ودراسات في المسرح السوري في ثلث قرن /
فرحان بلبل .- دمشق : وزارة الثقافة ، ٢٠٠٧ .- ٣٧٦ ص ؛ ٢٤ سم.

١- ٧٩٢,٠٩٥٦١ ب ل ب   م   ٢- العنوان   ٣- بلبل
مكتبة الأسد

مدخل وتوضيح

منذ عام ١٩٦٩ ولمدة ربع قرن بعد هذا العام، كنت أتابع العروض المسرحية في أكثر المدن السورية وفي دمشق على الخصوص. فكنت أسافر حيث أسمع عن عرض مسرحي. ولا أغيب عن هذه العروض إلا لضرورة لا أملك معها القدرة على السفر. وكنت في الوقت نفسه أكتب عن بعض العروض التي شاهدتها.

أثناء ذلك كانت عروض ونصوص ووسائل التمثيل والإخراج في مسرحنا السوري تتغير نمواً وتمكناً وانغماساً في مشاكل وطننا الاجتماعية والسياسية والفكرية بقدر ما كانت تتغلغل في نفوس الناس الذين كانوا يشكلون ما نسميه الجمهور المسرحي. وكان هذا الجمهور يزداد باطّراد منتظم. فكأن نمو وتطور المسرح السوري كان يستند إلىقاعدة صلبة من التأييد الشعبي المستمر. وكانت جرأة المسرح السوري على معالجة قضايا الوطن تنسجم مع رغبة المتفرج الحارة في مناقشة هذه القضايا مناقشة علنية لا مواربة فيها ولا مهادنة. وخلال ذلك وُلد المسرحُ السياسي وولدت معه أشكالٌ من البريختية أو غيرها من الأشكال التي تنصَبُّ كلها في هذه المناقشة الحارة لمشاكل الوطن. وولد المسرح الاجتماعي الذي لا تغيب عنه السياسةُ كما لم يكن المسرح السياسي يغيب عنه المجتمع. وسواء كانت العروض المسرحية تنتمي إلى السياسي منها أم إلى الاجتماعي، كانت (الكلمة) تحتل مكانة رفيعة في المسرح. فولد عدد من كبار الكتاب المسرحيين الذين ثبتت جدارتهم في مسرحنا العربي. فكان النص السوري واحداً من أقوى النصوص العربية. بل يمكن القول بكثير من الثقة، إن النص المسرحي السوري يتقاسم مع النص المسرحي المصري أعلى مكانة في النص المسرحي العربي. وكان المؤلفون السوريون – شأنهم شأن أقرانهم العرب – يركبون وسائل وأساليب في التأليف المسرحي تبدو في ظاهرها متكئة على البريختية وغيرها، بينما كان النص المسرحي في حقيقية الأمر يستفيد من الوسائل التي أخذها بالثقافة ثم أخضعها لظروف الحياة السورية. فجاءت نصوص أدبهم المسرحي خلقاً جديداً رغم اتكائها على القديم. وقد وضعوها في قوالب خاصة بهم شكلت في مجموعها هماً مشتركاً سمي (تأصيل المسرح العربي). ولم يكن تفتيشُهم عن الوسائل الخاصة بهم والمساهمة في تأصيل المسرح العربي إلا الوجه الآخر لما يسمى (خلق دراما عربية).

وترافق ذلك مع تقديم عدد ضخم من كبريات الآثار المسرحية العالمية. وكان تقديم النصوص الأجنبية الضخمة موازياً لتقديم النصوص السورية والعربية

التي كانت تحاول أن ترقى في بنائها الدرامي إلى هذه النصوص. وكان ذلك يعني بالضرورة التأكيدَ على خلق الدراما العربية.

هذه العملية المعقدة من محاولات الكتابة عند كُتابنا مع ما رافقها من تقديم النصوص الأجنبية الكبيرة، خلقت وسائلَها في الإخراج والتمثيل. فكانت مهمة المخرج إبرازَ الكلمة أي النص المسرحي. وانصب إبداعه في الدرجة الأولى على استكناه الأهداف الفكرية العليا من النصوص المسرحية سواء كانت عربية أم أجنبية. وكان في إبداعه يعتمد على إبداع الممثل الذي ظهر في أجلى مظاهر قوته. فكان الممثل في ربع القرن هذا يقاسم الكاتبَ بطولةَ العروض المسرحي. وكانت بطولةُ المخرج تقوم على إبراز هذين البطلين.

هذه العملية المعقدة أيضاً كنتُ شريكاً فيها. وحين كنت أكتب عن بعض عروضها كنت أندفع إلى الكتابة بحماسة من يدافع عن نفسه سواء أعجبني العرض أم لم يعجبني، وسواء وافقتُ الكاتب على بنائه الدرامي لحكايته أم خالفته في بعض مناحيها. وكذلك كان النقاد الذين يتناولون أعمالي سواء وافقوني على بنائي الدرامي أم اعترضوا عليه، وسواء أعجبهم العرض المسرحي الذي أبنيه أم هاجموه. وفي كلا الحالين - إن كنت ناقداً أم منقوداً - كنت أشعر أنني في ميداني الذي كنت أحاول أن أمتلك أدواته حتى أستطيع مجاراة فرسان تلك المرحلة.

ونتج عن ذلك مجموعةُ مقالات نقدية كتبتُها بين عامي ١٩٧٠ و١٩٩٤ عن عدد من العروض المسرحية السورية التي قدمتْها مؤسساتُه الرسمية وغيرُ الرسمية، وعن بعض المهرجانات السورية، متضمنةً تحليلاً لأنواع هذه المهرجانات. كما كتبت عن أنواع من المسرح كالجامعي والتجريبي.

وهذه المدة تُعتبَر مرحلة واحدة في المسرح السوري وفي المسرح العربي بشكل عام. وهي التي سماها النقاد والدارسون (مرحلة ازدهار المسرح العربي). ويُعتَبرعقدُ ستينات القرن العشرين الذي سبقها تمهيداً لها.

أما ما جرى منذ بداية تسعينات القرن العشرين فيعتبر مغايراً لها ومتمرداً على كثير مما أرسَتْه من أصول وقواعد في التأليف والعرض المسرحي وفي التمثيل والإخراج. وهذه المدة تختلفُ في توجهاتها وأهدافها وأساليبها الفنية عما سبقها. وبهذا الشكل تكون مدة ربع القرن تلك قائمةً برأسها في تاريخ المسرح السوري. فتُدرَس أولاً وحدها. ثم تُربَط، ثانياً، بمسيرة المسرح السوري قبلها وبعدها. ثم توضَعُ في مكانها من تاريخ المسرح العربي الذي كانت واحدةً من أهم وأكبر أجزائه.

و المقالات التي كتبتها عن عروض تلك المرحلة تساهم في تبيان خصائصها، وفي رصد الأصول المسرحية التي حاولتْ تأسيسَها وإرساءَها.

وهذه المرحلة الممتدة على ربع قرن بدأت بمحاولات تجديد بناء النص المسرحي العربي. وتم ذلك بالخروج على بناء المسرحية التقليدية ذات الحَبكة المتقنة

التي تسير في تصاعد صارم من التمهيد إلى الذروة أو العقدة إلى الحل. وانتقل التجديدُ من بناء النص إلى بناء العرض المسرحي والخروج به عن التقليدية إلى التجديد. ولم يكن هذا الخروج على الدراما التقليدية إلا استجابةً لدور المسرح في هذه المرحلة. فقد حمل على عاتقه مهمةَ التغيير الاجتماعي سعياً وراء الاشتراكية أو ما ينتمي إليها نهجاً للحياة الاقتصادية، وسعياً وراء تحرير الأرض العربية من الاحتلال نهجاً وطنياً وقومياً.

والمقالات التي كتبتها في هذه المرحلة تحاول الوقوف، في العروض التي تعرضتْ لها، عند هذين المحورين الهامين اللذين ظل المسرحُ العربي طوال ربع قرنٍ من الزمن وهو يسير فيهما بإصرارٍ يرافق المشاعرَ الثورية التي كانت نتاجاً طبيعياً للثورات العربية في مصر وسورية وغيرِهما من البلدان العربية.

وقد حاول المسرحُ أن يحرض الجمهور على مهمة التغيير الاجتماعي وأن يُشركه فيها وأن يحوِّله من مجرد متفرجٍ يتلقى الحديث عن التغيير إلى فاعلٍ فيه. فكان الخروجُ على أصول الدراما التقليديةِ - نصاً وعرضاً - وسيلةً إلى تحريض المتفرج على التغيير وعلى المساهمة فيه. وتولّد عن ذلك أمران جليلان حدثا لأول مرة في تاريخ المسرح العربي:

أولُهما خلقُ الدراما العربية.

وثانيهما تأصيل المسرح العربي بابتكار أصولٍ فنية في تأليف وبناء العرض المسرحي.

وهذا الخروجُ عن أصول الدراما التقليدية ركبَ، في الدرجة الأولى، البريختيةَ منهجاً يستقي منه الكتابُ والمخرجون بعضَ وسائله في كتابة النص وبعضَ وسائله في بناء العرض. وهذه المحاولة التي حققت للمسرح العربي أمرَيْ خلق الدراما العربيةِ وتأصيل المسرح، بدأت بسيطة ساذجة ثم صارت واسعة عميقة. فقد بدأت، مثلاً، بتحطيم الجدار الرابع وذلك بعدم استخدام الستارة، أو باستخدام الراوي في العرض المسرحي. وهذان الفعلان كان لهما في بداية هذه المرحلة فعلُ السحر في المتفرج. فلما اعتادهما المتفرجُ لجأ المسرحيون، كتاباً ومخرجين، إلى تعميق وسائل التغريب وذلك بالعمل على أداء الممثل وتغيير أساليبه القديمة.

والمقالات التي كتبتها في هذه المرحلة كانت تحاول ملاحقةَ التطور في استخدام الوسائل الجديدة في النص والعرض وهي تتحول من السذاجة إلى التعمق.

وهذه المرحلة تحفَلُ بتقديم النصوص الأجنبية الضخمة التي تُعتبر من روائع المسرح العالمي. وقد كان تقديمُ هذه النصوص موازياً ومتساوقاً مع نهوض التأليف المسرحي السوري والعربي. فمادام الكتاب العرب يسعَوْنَ إلى كتابة النص المسرحيِ القوي سعياً وراء خلق الدراما العربية، كان تقديمُ النصوص الأجنبية القوية أمراً

طبيعــياً حتى تظل خشباتُ المسرح السوري والعربي مشغولةً بنصوص قوية. ويمكن القــول إن هــذه المــرحلة عرفت أزهى مراحل المسرح العربي في تقديم النصوص الأجنبية القوية. ومع أن المراحل السابقة قدمت نصوصاً أجنبية كثيرة، إلا أنها كانت تُجري عليها أنواعاً من التعديلات تخرج بها عن شكلها المتين الصارم القوي. أما في هــذه المرحلة فقد حرص المسرحيون على تقديم النصوص الأجنبية بأقل ما يمكن من الــتعديلات حــتى تظهر هذه النصوص على ما هي عليه كما كتبها أصحابها. لكن المخرجين وضعوا أكثر هذه النصوص في خدمة القضايا العربية التي شغلتهم في هذه المرحلة.

وكانــت مقالاتــي تقــف عند عدد من العروض التي قدمت نصوصاً أجنبية. وتحاول أن تجد الروابط الفكرية بينها وبين تلك القضايا.

* * *

لقد استمرت متابعتي للعروض المسرحية وللكتابة عن بعضها مدة ربع قرن. وفجــأة شعرت أن شيئاً ما بدأ يتغير في خارطة المسرح السوري التي استقرت على حالهــا مــدة ربــع القرن تلك. واستقرارُها لم يكن يعني ثباتَها بل كان يعني تغيرها وتطورها ضمن منظومة فنية وفكرية حكمت أعمالَها بقوة متينة ودفعتها في طريقها دفعــاً مستمراً قاهراً. لكن هذا الاستقرار بدأ يهتز. فقد بدأ جيل جديد يتمرد على الــنواظم الفكرية والفكرية التي استقرت طوال ربع قرن. وأخذ يطرد ما بقي منها طرداً مستمراً وثابتاً وقاهراً أيضاً. وكانت حجة هذا الجديد قويةً مستمَدةً من طبيعة الفــن والحــياة. فما كان جديداً أصبح قديماً. وما كان فعّالاً أصبح مفلول العزيمة. والقضــايا الــتي تم الدفاع عنها طوال ربع قرن بدت في نهايته وكأنها عديمة القيمة. صــحيح أنها في مجملها كانت دفاعاً عن الإنسان عامة وعن الإنسان العربي خاصة، لكــن مــا كان مطلوباً للقيام بهذه المهمة صار غير مطلوب. وإذا كان المسرحيون الســوريون ظلــوا يدافعون عن الاشتراكية والمشاعر القومية والوطنية وعن تحرير فلسطين، فقد بدت الأمور في بداية تسعينات القرن العشرين وكأنهم كانوا يقاتلون طواحين الهواء، وكأنهم في دفاعهم هذا كانوا أقرب إلى الطوباوية. فعلى أرض الواقع الــذي صــار إلــيه المجتمع العربي والسوري، انتهى أمر الدفاع عن الاشتراكية إلى ســخرية مرة. ودمّرت مؤتمراتُ السلام كلَّ الدفاع القديم عن القضية الفلسطينية بالشكل البائد الذي ظل مستمراً منذ منتصف القرن العشرين. وظهر أن التحريض على بناء مجتمع جديد صار أنشودة بالية يمزقها الواقعُ الجديد.

إن هــذه الحال التي صار إليها المجتمع العربي والسوري كانت الواقع الجديد الذي يفرز مسرحه الجديد. وهذا المسرح الجديد هو الذي شكّل عندي تلك المفاجأة الضخمة. فقد انتفى من المسرح السوري أكثر القضايا التي شغلته في ربع القرن ذاك، وهجرها بما يشبه المقاطعة التامة.

وإذا حاولت، مخرجاً، أن أواكب الجديد في المسرح السوري دون أن أتخلى عن التغني بالاشتراكية والمشاعر الوطنية وعن الدفاع عن فلسطين بعيداً عما تفعله الدبلوماسيات العربية، فقد أحجمتُ، ناقداً، عن الكتابة في متابعة العروض المسرحية لأنني شعرت أن الأدوات النقدية التي عملت بها طوال ربع قرن قد بليت واهترأت. وصار من المضحك السخيف أن أحاكم العروض المسرحية الجديدة بها. صحيح أن أدواتي النقدية كانت مستندة إلى أصول المسرح وأن هذه الأصول لا تتغير رغم تغير أشكالها، لكن تطبيق هذه الأصول حسب الواقع المسرحي هو الذي أسميه (أدوات النقد). وقد شعرت بالعجز عن تطوير وتغيير تطبيق هذه الأصول. فكان مني الصمتُ عن العروض المسرحية التي أعترف أن الكثير منها كان يغريني بالوقوف عندها وقفة طويلة. لكن خوفي من الخطأ كان أكبر من الإغراء. وهكذا شعرت أن من واجبي التعمق في فهم جديدِ المسرح السوري والعربي لامتلاك أدواتٍ جديدة تستطيع متابعةَ هذا الجديد.

وخلال عدة سنوات كنت أتابع عروض المسرح السوري الجديدة وما تتيحه لي الظروف من متابعة العروض العربية التي تتساوق مع عروض مسرحنا السوري. وأعترف أن عروض مسرحنا السوري كانت من أبرز التجارب العربية الجديدة ومن أصلبها عوداً وهي تنحو نحوها الجديد. وأثناء ذلك كتبت كتابي (المسرح التجريبي الحديث عالمياً وعربياً) الذي حاولت فيه أن أدرك أبرزَ وجه من وجوه تطور المسرح العربي وهو المسرح التجريبي. وكان دافعي إلى تطوير أدواتي النقدية رغبتي الجامحة في أن أظل قادراً على متابعة المسرح السوري كتابة عنه مع متابعة مشاهدتي له.

وعندما عدت إلى الكتابة عن بعض عروض المسرح السوري حاولت أن أعود إليها بأدوات جديدة، وأن أتجرد من سطوة مجموعة من الأفكار والموازين ظلت ترافقني مدة ثلاثين عاماً، لعلي أستطيع النفاذ إلى جوهر العملية المسرحية الجديدة بمتغيراتها التي نسفت كثيراً مما حاول جيلي ترسيخَه وكنت مشاركاً فيه. وكان نتيجة ذلك أني غرقت في التيارات الجديدة في مسرحنا السوري. لكني هذه المرة كنت كمن يراقبه عن بعد. وكانت مراقبتي له ليست حيادية أو عدائية، بل كانت مراقبةَ المحب الذي يعرف أن المسرح استجابة للحياة وليس استجابة لما في الأذهان. وكنت أعرف أن الذي لا يستجيب للحياة يعجز عن متابعتها وإدراك خصائص النتاج الفني الذي يستجيب لها. ومن هذا المنطلق المستجيب للتغير الموضوعي الذي لا حيلة لأحد فيه، حاولت أن أستخلص خصائص المسرح السوري التي انتهى إليها منذ تسعينات القرن العشرين حتى بدايات القرن الحادي والعشرين.

إن ما دفعني إلى ذلك هو الشعور بضرورة أن نظل مصرين، جيلاً بعدجيل، على تكريسٍ مسرحنا وفهمه والتأريخ له بالنقد والدراسة. لأن ذلك هو الأسلوب الأكثر نبلاً وصدقاًلخلق تراكم في سجله الثقافي والحضاري.

* * *

في مــدة الأعوام التي تزيد على الثلاثين، والتي تناولتُ فيها عروضَ المسرحِ السوري قبل انقطاعي عنها وبعد عودتي إليها، تطور فن التمثيل وفن العرض تطورا كـبيراً. فمن أسلوب الهواة في التمثيل إلى أسلوب المحترفين. ومن خشبات المسرح الخالـية مــن التقنية إلى الصالات المجهزة بما كان يتم استيرادُه بالتدريج من وسائل التقنية. وبذلك بدأت العروضُ بشكل بسيط يعتمد على ما توفَّر لها من التجهيزات، وانتهــت إلى شكل آخر يعتمد على ما أضيف إلى خشبة المسرح من تقنيات. فكأن هــذه المقالات التي قسمها العمل المسرحي إلى قسمين، تبدو عملية واحدة مواكبة لهذا التطور التقني، وتماشي العروض المسرحية في استخدامها المتجدد له.

والعــروض المسرحية في هذه الأعوام التي تزيد عن الثلاثين، كانت تقدمها جهــات مــتعددة يقــف المســرحُ الرسمي على رأسها.وكانت هذه الجهات تقيم مهرجاناتها الخاصة بها كما كان نشاطها مطبوعاً بصفتها وخصائصها. وبذلك تمايزت الأهداف الفنية والفكرية بتمايز هذه الجهات.

ومن هنا جاء هذا الكتاب في ثلاثة فصول :

الأول تحــت عــنوان (عروض مسرحية). ويضم المقالات التي تقف عند بعض العروض التي قدمتها بعض هذه الجهات.

وقد وضعناها تحت اسم الجهة التي أنتجتها. فالقسم الأول من الفصل الأول يقــف عــند بعض عروض المسرح الرسمي في دمشق. والقسم الثاني يتناول المسرح الــرسمي في حلب. والقسم الثالث يقف عند عروضٍ من المسرح الخاص. والقسم الــرابع يتــناول عروضــاً من مسرح المعهد العاليَ للفنون المسرحية ومن المسرح العســكري. وجــاء ترتيــبُ المقالات حسب الجهة التي قدمت العروض وحسب التسلسل الزمني لعرضها والكتابة عنها. وأوردتُ قبلِ كل مقال منها أسماء الممثلين المشاركين في العرض وبعض الفنيين. وقد لقيتُ صعوبةً كبيرةً في الحصول على قائمة بأسمــاء هؤلاء. فبعضها جئت به من (دليل) العرض. وبعضها لم أجد له دليلاً فجئت بأسمــاء الممــثلين والفنيين من ذاكرة المخرج أو أحد العاملين في العرض المسرحي. وبعضــها لم أســتطع الحصول على دليل لها وهي قليلة. وكائناً ما كان مصدر ثَبْتَ الأسمــاء، فإنه يجعل المقال النقدي وثيقة تاريخية عن أرتال الممثلين والمخرجين الذينَ حملــوا على أكتافهم عبء النشاط المسرحي في هذه المرحلة. وبهذا الشكل تواكب

هـــذه المقـــالاتُ ظهورَ أجيال متتالية من الممثلين والمخرجين والكتاب منذ خطواتهم الأولى فوق خشبة المسرح حتى تمرُّسهم بهذه الصناعة وتحوُّلهم إلى نجومٍ لوامعَ في سماء المســرح الســوري. وقديمــاً قـــال الشاعر أبو الطيب المتنبي (وأوّلُ قُــرَّحِ الخيل المِــهارُ).

والفصل الثاني جاء تحت عنوان (جهات ومهرجانات).

ويضـــم مقـــالات عـــن مهرجان المسرح المدرسي وعن مهرجان الهواة وعن المســـرح العمالي ومهرجانه وعن المسرح الجامعي. وقدمتُ لكل واحد منها بمقدمة تاريخية وجيزة عن نشأته وأهدافه.

وجاء الفصل الثالث تحت عنوان (حول المسرح السوري المعاصر)

وفيه أحاول استخلاص أهم خصائص وقضايا وأساليب المسرح السوري منذ بداية تسعينات القرن العشرين حتى بدايات القرن الحادي والعشرين. وهي المرحلة الأخيرة التي تباين ما سبقها لأنها متمردة عليها رغم أنها وريثتها.

إن هـــذه المقالات وما رافقها من أبحاث، تتناول جزءاً صغيراً جداً من مجمل النشـــاط الضخم الذي تم في هذه المرحلة. وثمة كتبٌ أخرى تناولت عروضاً أخرى وتناولت الجهات المسرحيةَ ذاتها بالنقد والتأريخ والتقييم. وحين نجمع ما ورد في هذه الكتب جميعها يمكن أن نستخلص تأريخاً للحركة المسرحية السورية خلال ثلث القرن الـــذي نـــتحدث عنه. فإن هذه الكتابات المتنوعة بأقلام عدد من النقاد أو المتابعين الصحفيين تشكل وثيقة تاريخية. ومع أن هذه الكتابات تتراوح بين الدراسة النقدية وبـــين الوصـــف الانطباعي وبين المتابعة الصحفية، فإنها بمجموعها تبين حالةَ النقد المســـرحي والدرجةَ التي كان عليها. فهي تفيد في دراسة تطور النقد المسرحي قدرَ إفادتها في وضع التأريخ المسرحي.

ومقـــالاتُ ودراســـات هذا الكتاب، إذا جمعتَها إلى مثيلها مما كُتب عن هذه المـــرحلة، لا تعطـــيك صورةً كاملة عن النشاط المسرحي فحسب، بل تعطيك شيئاً آخـــر قد يكون هاماً قدْرَ أهمية متابعة هذا النشاط. وهو أنها – منذ ستينات القرن العشرين حتى نهاية ثمانيناته – تكشف عن التيارات الفكرية المتعددة التي كان النقاد والدارســـون يســـتندون إليها فيما يكتبون. وهي تياراتٌ كانت متصارعةً بقدر ما كانـــت متوافقة. لكنها كلها انطلقت من موقف واحد ظل النشاطُ المسرحي ونقدُه يستند إليه بإصرار عجيب طوال ربع قرن. وهذا الموقف هو أن من واجب المسرح أن يعالج شؤون وقضايا الأمة العربية وهي تسعى إلى تأكيد وجودها في عملية البناء الاجـــتماعي، وفي وقوفها الشامخ في وجه العدو الإسرائيلي، وفي تمردها على هيمنة الإمبريالية العالمية التي كانت تسعى جاهدة لإلحاق سورية بها فلا تستطيع. وأعتقد أن

هـــذا الموقـــف الشامخ لسورية كان للمسرح دورٌ كبير في تأكيده وتثبيته والحرص علــيه. وكما حاولت مقالاتي التي كتبتها في هذه المرحلة إبرازَ هذا الدور للمسرح، كانــت المقـــالات النقدية الأخرى التي كتبها نقاد كثيرون، تحاول إبرازَ هذا الدور أيضـــاً. فإذا جمعنا مقالات ودراسات النقاد والصحفيين والدارسين في هذه المرحلة، وجدنا أنها - بمجموعها - تشكل تاريخاً كاملاً للحركة الثقافية السورية التي كانت جزءاً من الحركة الثقافية العربية.

فــلما بــدأت مرحلة تسعينات القرن العشرين واختفت الأهداف الفكرية لـــلمرحلة التي سبقتها اختفاءً كاملاً كأنه حدث بسحر ساحر، بدأ تيار نقدي جديد لها. وهذا التيار يقف عند جماليات العروض المسرحية دون الاهتمام بالقضايا الفكرية التي تعالجها تلك العروض. ومع اختفاء الأهداف السابقة اختفى الحديث عن تأصيل المسرح العربي وعن خلق الدراما العربية.

إن المقالات النقدية التي كتبت عن عروض المرحلة الجديدة تكشف أيضاً عن المفاهيم الاجتماعية والفكرية التي سادت المجتمع السوري منذ بداية تسعينات القرن العشرين. فإذا جمعت مقالات هذه المرحلة ومقالات المرحلة التي سبقتها، أمكنك أن تعــرف المسارب الفنية والفكرية والسياسية والنقدية للمسرح السوري في خطواته المتتالية عبر ما يزيد عن ثلاثين عاماً. وهذا هو التأريخ والتوثيق.

ولعل لنا فيما فعلته وزارة الثقافة المصرية في هذا الشأن نموذجٌ يُحتذى. فقد أصـــدرت عـــدةَ كتـــب تؤرخ للمسرح المصري منذ بدأ يستقبل الفرق المسرحية الســـورية واللبنانية قبل عام ١٨٧٠، ثم تتابع نشأته وتطوره منذ عام ١٨٧٠حتى اليوم. وقد اعتمدتْ هذه الكتبُ جميعُها على ما ورد في الصحف المصرية من أخبار عن تقديم العروض المسرحية وإصدارات الكتب، ومن دراسات نقدية تتراوح بين ما اعتمد منها على منهج نقدي وبين ما اعتمد منها على الذوق الأنطباعي.

وأعـــتقد أنـــه قد آن الأوان لكي يتم عندنا ما تم في مصر. ولن يتم هذا إلا بجمع ما تفرق في الصحف من الأخبار والدراسات. وسوف يكون ذلك عملاً جليلاً نضع فيه تاريخَ وتطورَ المسرح السوري الذي يحظى في المسرح العربي بمكانة رفيعة.

وأرجـــو بعـــد هذا كله، أن يجد القارئ في هذا الكتاب متعة وهو يسترجع مـــا قُـــدِّمَ من عروضٍ مسرحية إن كان محباً للمسرح، وأن يجد فيه مادةً تُعينه على الدراسة إن كان باحثاً.

فرحان بلبل

الفصل الأول

عروض مسرحية

أولاً

من عروض وزارة الثقافة

- المسرح القومي
- المسرح الجوال
- المسرح التجريبي

تمهيد

أنشئ المسرح القومي عام ١٩٥٩ أيام الوحدة بين مصر وسورية.وقدم أولَ عرض له وهو (براكساجورا) تأليف أريستوفان وإخراج رفيق الصبان يوم ٢٥ شباط ١٩٦٠. وقد اعتمد عند تأسيسه على مجموعة من الممثلين الذين كانوا يعملون في الأندية الفنية في دمشق وحلب. واستعان بالمخرج هاني صنوبر من الأردن، وبالدكتور رفيق الصبان من جامعة دمشق، وبنهاد قلعي من الوسط المسرحي.

خلال الأعوام القليلة التالية عاد علي عقلة عرسان وأسعد فضة من بلد الدراسة في مصر. ثم عاد مخرجون آخرون من الدراسة خارج سورية نذكر منهم محمد الطيب وحسين إدلبي.

في بداية تأسيسه، وخلال عدة سنوات، كان يقدم المسرحيات الأجنبية فيُرسي من خلالها أصولَ وقواعدَ المسرح في ميادين التأليف والإخراج والتمثيل. وفي نهاية عقد ستينات القرن العشرين، أخذ يقدم نصوصاً سورية وعربية إلى جانب المسرحيات الأجنبية. فلما بدأ عقد السبعينات كان قد أصبح أهمَّ المعالم المسرحية في سورية، في إرسائه وتطويرِهِ لفن المسرح دون أن يملك رؤية واضحة في توجهاته الاجتماعية والقومية. وازداد رسوخُه مع توافد المخرجين والممثلين الدارسين في الجامعات العربية والأجنبية.

وقد حظيت عروض المسرح القومي باهتمام جميع الباحثين والنقاد. كما حظيت بمتابعاتٍ صحفية كثيرة. والمقالاتُ التي ستأتي عن بعض عروضه ، كُتِبت خلال عدة سنوات.

في عام ١٩٧١، تم إنشاء (المسرح الجوال) في وزارة الثقافة. وكانت مهمتُه تقديمَ عروض مسرحية للفلاحين في قراهم. وكان طبيعياً أن تكون عروضه

بعيـــدة عن المفهوم التقليدي للمسرح سواء في نصوصه أم في طريقة بنائه وأسلوب عرضه. وقـــدم هذا المسرح حوالي ألف عرض منذ إنشائه حتى تحويله إلى أهداف جديـــدة عـــام ١٩٧٦. فقد تخلّى عن الريف وصار يقدم عروضه في المدن. فصار نســـخة مكررة عن عروض المسرح القومي تحت اسم المسرح الجوال. وفي المقال الـــذي ســـنورده عـــنه، وصفٌ لأحد عروض هذا المسرح ولدوره بين الفلاحين. وقدحضـــرتْه وفودٌ من المسرحيين العرب الذين كانوا مشاركين في مهرجان دمشق الثالث للفنون المسرحية. وقد أدهشتهم التجربةُ إلى أبعد حد. وكثيرٌ منهم اعتبرها حالة فريدة في المسرح العربي.

في عـــام ١٩٧٦ أحدثت وزارة الثقافة (المسرح التجريبي) بإدارة المرحوم سعد الله ونوس. وكان المخرج فيه المرحوم فواز الساجر.

كـــانت غاية هذا المسرح "إيجاد وسائل جديدة لمخاطبة الجمهور وتحريضه عـــلى التغيير". ولذلك اتجه إلى رفض التقليدية في بناء النص والعرض المسرحيين، وإلى رفض العلاقة التقليدية بين المسرح وبين الجمهور. ولتحقيق ذلك قام بتحطيم العلبة الإيطالية لإقامة علاقة حوارية مع المتفرج مستفيداً من التراث المسرحي كله.

مـــن خـــلال هذا المنظور قدم المسرح التجريبي الأعمال التالية (يوميات مجنون) و(رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة) و(ثلاث حكايات).

ثم توقـــف المســـرح التجريبي بعد هذه الأعمال الثلاثة وبعد أن ترك في المسرح السوري آثاراً هامة.

أذكـــر أنه حين قُدِّمت (يوميات مجنون) عاتبني المرحوم سعد الله في أني لم أكتب عن العرض. فقلت له :(إنكم لم توضحوا المقصود من مسرحكم التجريبي. فعـــلى أيِّ أســـاس كـــان يمكن أن أكتب عن العرض؟ أمن مفهومي عن المسرح الـــتجريبي، أم مـــن مفهومكم الذي لم توضحوه؟ إن انطلقتُ من مفهومي فسوف أخطئ في النظرة. وإن لم أعرف مفهومَكم فسوف أخطئ أيضاً). قال لي :معك حق. وسوف نتدارك هذا النقص في العرض الثاني.

وحين قدم عرض (رحلة حنظلة) الأول أحجمتُ عن الكتابة لأني شعرت أن ثمة تبايناً ما بين الأهداف التي أطلقها المشرفون على المسرح التجريبي وبين العرض. وعند تقديم العرض مرة ثانية بإطار جديد شعرت بأن العرض مقارِبٌ لهذه الأهداف فكتبت عنه المقال الذي سوف يَرِد. ولأن غاية المسرح التجريبي إقامةُ أوسع اتصال بـــين المسرح والجمهور، فقد أراد سعد الله وفواز عرضَ عملهما على المحك. فقدَّما (ثلاث حكايات) في أحد التجمعات العمالية. وقد دعواني لحضورالعرض باعتبار أني قديم الصلة بجمهور العمال في أنحاء القطر العربي السوري. ولم أكتب يومها عن هذه التجربة. ومرت سنوات توفي خلالها الرجلان. وفي ذكرى وفاة سعد الله كتبتُ عن المسرح التجريبي بشكل عام وعن تجربتهما مع جمهور العمال.

عند المقال المكتوب عن (رحلة حنظلة) سوف نورد ما كتبه أصحاب المسرح الـــتجريبي عن هذا المسرح. وفيه دليلٌ واضح على أن سعد الله وفواز كانا ينطلقان فـــيه مـــن منهج محدد. ونحبُّ أن نذكر هنا الفرقَ بين عروض المسرح القومي وبين عروض المسرح الجوال والمسرح التجريبي. فالمسرح القومي لم يكن له منهج فكري محـــدد يسير عليه. وكانت النصوص المقدمة فيه تخضع لذوق ومزاج وفكر المخرج مـــع الانتـــباه إلى اعتـــبارات معيـــنة تقـــف قوةُ النص المقتَرح في مقدمتها. ومن هـــنا جاء تباين عروض المسرح القومي بين مختلف الاتجاهات الفكرية والفنية. أما المسرح الجوال والمسرح التجريبي فاتخذا شكلاً آخر.

وأعتقد أن عدم وضع منهج فكري محدد في المسرح القومي كان له نتائجُ إيجابـــيةٌ كبيرة ونتائج سلبية كبيرة أيضاً. أما الإيجابية، فهي أن المسرح القومي ظل حقـــلاً واســـعاً ممتداً على تراث المسرح العالمي والعربي دون قيود للانتقاء من هذا التراث. واستطاع بهذا الشكل أن يقدم للجمهور ثقافة مسرحية منفتحة واسعة هي مـــن صـــلب عمله ومن أجلِّ مهامه. ويجب أن نعترف أن المسرح القومي لم يكن نافذةسورية على التراث الأدبي للمسرح فحسب، بل كان ميداناً فسيحاً لمختلف

التجارب المسرحية. وهذا التنوع في النص الأدبي وفي أسلوب العرض المسرحي هي الـــتي شـــجعت حرية الاختيار عند المسرحيين في سورية، وساهمت في دفعهم إلى التجديد دون خوف أو تردد.

أمـــا الجانب السلبي فهو أن المسرح القومي لم يكن له هوية فكرية نستطيع أن نتحدث عنها كما نفعل في الكلام عن المسرح التجريبي والمسرح الجوال. ولهذا لم يزد ما يُذكَر في دليل العرض لأية مسرحية، عما هو متعلق بدور المسرح التثقيفي دون التأكيد على دور المسرح الاجتماعي أو السياسي. ولهذا السبب أيضاً، كانت طريقُ التردي فيه سهلةً ميسورة بعد ارتقائه في السنوات العشرين الأولى من عمره. فإن هذه الحرية المفرطة في انتقاء النصوص وأساليب الإخراج، جعلته مطيةً يركبها مـــن يشاء. ففقد قوةَ النصوص العظيمة، كما فقد قدراتِ مخرجيه الكبار. وبعد أن كان نبراساً للمسرح السوري، صار واحداً من هيئاته التي أصابها اضطرابٌ كثير.

١
العرض المسرحي (زيارة السيدة العجوز)

تأليف: دورنمات

إخراج: علي عقلة عرسان

عرضت لأول مرة في ١٨/١١/ ١٩٧٠على مسرح صالة الحمراء بدمشق

المثلون حسب الظهور على المسرح

١- عدنان بركات الرجل الأول

٢- عبد المولى غميض الرجل الثاني

٣- عبد الله عباسي الرجل الثالث

٤- عصام عبه جي الرجل الرابع

٥- عبد الله النشواتي الرسام — ٦- نور كيالي العمدة

٧- يعقوب أبو غزالة الكاهن — ٨- يوسف حنا المعلم

٩- أسعد فضة آل

١٠- عبد السلام الطيب المحضر

١١- ثناء دبسي كلير تساخاناسيان

١٢- أحمد عداس مدير الأعمال

١٣- شفيق المنفلوطي رئيس القطار — ١٤ - أنور مرابط الزوج

١٥- إبراهيم كردية الشرطي — ١٦- رياض شحرور الأعمى

١٧- محمد جبولي الأعمى — ١٨- محمد طرقجي الطبيب

١٩- أميمة الطاهر زوجة آل — ٢٠- فايزة الشاويش ابنة آل

٢١- عبد الفتاح مزين ابن آل — ٢٢- اسكندر عزيز الصحفي

٢٣- رياض نحاس المذيع

الفنيون

الديكور: تصميم: علي عقلة عرسان–آغوب مخشكيان

رسم الديكور: غازي الخالدي–مصطفى صلوح

تنفيذ الملابس: بوريكاريا حداد – نبيلة وهبة – لمياء غراوي

الأكسسوار: نصوح السادات

الماكياج: عبد الرحمن كرزون

الإضاءة المسرحية: عدنان شعبو

مدير المنصة: فارس الرفاعي

مساعد المخرج: محمد نجاح المرادي

كلمة المخرج

إن محاولـــة التحدث عن مسرحية (زيارة السيدة العجوز) ومؤلفها (ديرنمات) في هـــذه النشـــرة الصغيرة، لن تخدم المسرحية ولا المؤلف، ولن تؤدي لأيٍّ منهما حقه. ولذا ســـأكتفي هـــنا بوضع بعض إشارات استفهامٍ على طريق إدراك أبعاد هذه المسرحية التي تعتبر، بحق، من أجود المسرحيات العالمية.

فهـــل تُعتَـــبر هذه المسرحية وثيقةً تدمغ تحالفَ الإمبريالية العالمية ضد الشعوب الفقـــيرة حيث يمسح "الدولار" قيمةَ الإنسان وجوهرَه ومثلَه العليا؟ أم هي توضيحٌ لنتيجة صراع بين القيم الحضارية والمثل من جهة، وبين المادة من جهة أخرى؟

إن ظاهر القصة الاجتماعي والحديثَ حول تحقيق عدالة اجتماعية وإصلاحٍ لظلمٍ وقـــع ضـــد فـــرد، لا يـــبرر في نظري سحقَ مجتمعٍ وإجبارَه على تزييف ضميره ومُثله ومكتســـباته الحضـــارية تحت ضغط الاحتكارات وسيطرة أصحاب المليارات. ولا بد من التساؤل والبحث باستمرار عن دور أميركا والصهيونية والاحتكارات في مثل هذه الأمور وملاحظة تضامنها المطلق في ذلك.

إن تحويـــل مجـــتمعات بأكملها إلى قطاع من المستهلكين أمر غير طبيعي. فما هو المقصـــود مـــن وراء ذلـــك؟ ومن هو المستفيد؟ وما هو الحل؟ وما هو موقف التجمعات المســـتهلكة حيـــال ذلك؟ وما هو الرد؟ ما قيمة الحضارة إذا لم تُعطِنا الإنسانَ الذي يؤمن بقيمٍ وأهدافٍ ومبادئ ولا يذوب أمام سيطرة وضغط الدرهم؟

كل هذه الأسئلة تقفز إلى الذهن أو ينبغي أن تقفز إلى الذهن في هذه المسرحية. وقد حاولنا في عملنا أن نضع شموعاً على طريق تفسير معين لها.

زيارة السيدة العجوز

فكرة وأداء على الطريق الصحيحة

جريدة (الثورة) – ١٩٧٠/١٢/١٠

(هل تُعتبر هذه المسرحية وثيقةً تدمغ تحالفَ الإمبريالية ضد الشعوب الفقيرة حيث يمسح الدولارُ قيمةَ الإنسان وجوهرَه ومثلَه العليا؟ أم هي توضيحٌ لنتيجة صراعٍ بين القيم الحضارية والمثل العليا من جهة، وبين المادة من جهة أخرى؟).

بهذين السؤالين تقدم علي عقلة عرسان إلى جمهور مسرحية (زيارة السيدة العجوز) مبيناً بهذا التقديم أنه رجلٌ واعٍ لما يقدم، وإنسان ملتزمٌ لا يمد يده إلى أي عمل يصطدم به باذلاً من أجله الجهد والتعب، وإنما ينتقي عملاً معيناً يخدم اتجاهاً إنسانياً يرغب كل الرغبة في تفجير الثورة على وطأة النظم الفاسدة التي تُحيل الكائنَ الإنسانيَّ إلى سلعة بخسة القيمة.

فهل استطاع المخرج خدمة فكرة المسرحية المنتقاة بوعي ونضوج؟ وهل استطاع الممثلون أن يؤدوا ما يريده منهم الكاتب والمخرج؟ ثم – وهذا هو السؤال الأهم – هل استطاع العرض بإخراجه وتمثيله وديكوره، أن يتفاعل مع الجمهور لينقل إليهم فلسفة الكاتب وروح المسرحية؟

وفي البداية ما هي هذه المسرحية؟

أما إذا قلتَ إنها وثيقة تدمغ تحالف الإمبريالية العالمية ضد الشعوب الفقيرة فقد صدقتَ ووقفتَ عند ظاهرها فقط. ولو أن كاتبها أراد منها ذلك فحسب، لكانت مسرحيةً عادية هزيلة. ولكن المسرحية لا تكتفي بهذا التصوير الظاهري. وإنما تحلل نظاماً وتفضح قارة.

إن المسرحية تحـلِّلُ النظامَ الرأسمالي من أبسط علاقاته الاقتصادية حتى أكثرِها تعقيداً. وتشرح انعكاسات هذا النظام الاجتماعية والفكرية بل والدينية.

وتشرح من خلال هذه العملية المعقدة، الموقفَ الحضاري لأوروبا الغربية وامتدادِها المتضـــخم إلى حد سرطاني:أمريكا. وهذه النظرة المتكاملة هي التي تعطي المسرحية قيمتها العالمية، ومشقةَ أدائها وإخراجِها في آن واحد.

تـــبدأ الأحـــداث بدايـــة صغيرة جداً هي مفتاح المسرحية كلها والفكرة بمجموعها.

شـــاب يحب فتاة فقيرة جميلة ويستولدها ولداً. إلا أنه – وهو يرى فقره وفقرها – يُنكر حبيبتَه وولدَه ويتزوج فتاة أخرى تملك محلاً تجارياً. وتضطر الحبيبة المهجـــورة تحـــت ضغط المجتمع وإنكار الحبيب إلى احتراف البغاء. ثم تتزوج غنياً فاحش الغنى. فتبدأ سلسلة طويلة حاقدة من تصميمٍ انتقامي ينفث أحقادَه بعد خمسة وأربعـــين عاماً لتحقيق العدل المفقود بإعدام الحبيب الخائن وسحقِ القرية الصغيرة بمليار من الدولارات. وهذا الحدث الانتقامي بأسبابه الأولى هو الذي يحلل النظام ويفضح القارة.

ففي مجتمعٍ يجعل المالَ قيمتَه الأساسية في الحياة، وفي مجتمعٍ يصبح الحصولُ عـــلى المـــال قيمةً إنسانية واجتماعية، لا بد أن يهجر الرجلُ حبيبتَه وولدَه لتأمين مستقبل مالي قوي. وفي مجتمع كهذا يصبح بالإمكان عن طريق المال شراءُ القانون وتسخيرُ العلم والعلماء واستعبادُهما واستردادُ العدالة بشكلٍ غريب معوج. إلا أنها عدالة ممكنة مادامت تتم في هذا المجتمع الذي يهدر القيمةَ الإنسانية أمام قيمة المال. وفي مجتمع كهذا تصبح الاحتكارات المالية الكبرى مسيطرةً على الناس والنفوس، ساحبةً وراءها الدينَ والفلسفة والحضارة.

إن الكاتب بهذا الشكل لا يدمغ تحالف الإمبريالية ضد الشعوب فحسب، وإنمـــا يحلل النظام الرأسمالي اقتصادياً. ويحلّل ما يترتب عليه من علاقات اجتماعية تـــزيِّف الإنســـانَ وتُفقده ميزتَه الأساسية وهي الإنسانية. فترى الزوجةَ التي تخلّى الرجلُ من أجلها عن حبيبته وولده تساهم في قتله. وتندفع نحو المال – وهو القيمة الأساســـية السابقة على العلاقات الإنسانية – مع علمها أن هذا المال الذي تدفعه

السيدة العجوز إنما هو ثمنٌ لرأس زوجها. وترى أيضاً ولديه يساهمان في قتله. وما أروعها من مفارقة: الوالد يقتل ولده في البداية من أجل المال، والولدان يقتلان والدهما في النهاية من أجل المال. ومع ذلك لا يمكنك أن تلوم أحداً لأن الوالد والزوجة والولدين مدفوعون بسوط رهيب يجبرهم على ذلك هو النظام الرأسمالي الذي وصل إلى أعلى مراحله فأصبح احتكارياً ساحقاً لكل القيم الإنسانية. وهنا يكمن سر المسرحية الأكبر.

إلا أن الكاتب لا يكتفي بهذا الفضح الشائن للعلاقات الاجتماعية. وإنما يكمِّل ذلك بفضح الموقف الحضاري والإنساني لقارة أوروبا. فهذه القارة تدَّعي أنها قدَّمت إلى البشرية احترامَ الإنسانية، ووضعت أمام جيوشها الغازية المستعمرة لائحةً كتبت عليها بالخط العريض (الهيومانيزم). وأوروبا هذه يعرّيها الكاتب ويفضحها. فأبناء القرية يرفضون – ظاهرياً – قتلَ جارهم لقاء مليار من الدولارات. ويقف المعلم – وهو حامل الفلسفة والمدافع عن المثالية – محللاً حقيقة أوروبا الحضارية التي تمنع القتلَ وتكرِّمُ الإنسان. فيحزم الكاهنُ أمرَه على احترام إنسانية الإنسان. ويرفض الطبيب – وهو رمز التقدم العلمي لخدمة الإنسان – هذا القتلَ العمد. ولكن هذا الغطاء الظاهري سرعان ما يتفسخ لتظهر أوروبا على حقيقتها. وإذا بالمعلم والكاهن والطبيب يمدُّون أيديهم لخنق الرجل من أجل مليار الدولارات. وليس هذا أمراً غريباً. فالجميع قد خانوا الإنسانية: القاتل والمقتول، الظالم والمظلوم. وإياك أن تلوم أحداً. فهكذا يفترض النظام الرأسمالي. والحالةُ المخيفة التي وصلت إليها القرية ظهرت منذ البداية يوم فتش الشاب (ألفريد) عن مستقبله في بؤرة المال.

هذه هي الخطوط العريضة لفكرة المسرحية. ونحن بحاجة إلى مثل هذا الفكر لأننا بحاجة إلى معرفة عدونا الذي نحاربه. و (ديرنمات) يقدم لنا هذه المعرفة لا من خلال دراسة ظواهر النظام الإمبريالي الاحتكاري، بل يدخل بنا إلى أعماق الشخصيات التي بناها هذا النظام. فهل استطاع المخرج نقل هذه الخطوط كلها إلى

الجمهور؟

إن المسرحية صعبة شاقة بتعدد مشاهدها ودقة تركيبهاوكثرة شخصياتها. يكاد يَلفِتُك تنظيمُ أحداثها المتتالية المتشابكة عن ترجمة فلسفتها. ولكن علي عقلة عرسان استطاع أن يمسك الخيوط كلها ببراعة فائقة. فتحرك الممثلون على صفحة إخراجه بانسجام عجيب. وتحولت فوضى شارع القرية الصاخب إلى إيحاءات حادة بالتزييف الاجتماعي والتناقض الصارخ بين إنسانية أوروبا الظاهرية وحقيقة ماديتها. وتلاحقت المشاهد الكثيرة بفضل دقة ميكانيكيته دون أن تُضعِف الترابطَ العام لسير أحداث المسرحية وتأثيرها الصارم على المتفرج.

لقد حاول المخرج، طوال العرض، تبيانَ تناقضات النظام الرأسمالي ومآسيه حتى يخرج المتفرج في النهاية وقد أدرك فكرة المسرحية. وقد يطول عرضُ الجزئيات الصغيرة التي استند إليها المخرج لشرح فكرة المسرحية. ويكفي الانتباه إلى مشهدين صغيرين: الأول حين كان رئيس البلدية يلقي كلمته الترحيبية بالعجوز الغنية، وإذا بالقطار يصفّر ويقطع الحديث. فلا تسمع الزائرةُ الغنيةُ كلمةً مما يقول. ولكنها، هي وأفراد القرية، يصفقون لرئيس البلدية على كلمته البليغة. ففي هذا المشهد الصغير – وهو في الفصل الأول – يظهر التزييفُ كله. فيحس المتفرج ببساطةٍ وقوة أنه أمام نظام إذا كانت هذه بداياته فلا بد أن نهاياته التي سيضعها له الكاتبُ والمخرجُ ستكون منطقية.

والمشهد الثاني في الفصل الأخير هو مشهد المحاكمة. ففي مقدمة المسرح نساء القرية وبينهن زوجة (ألفريد) وابنته. وفي الوسط (ألفريد) وفي الأخير رجال القرية ووجهاؤها. ويشكل الجميع حلقة دائرية. والأسس التي يستند إليها الجميع لقتل – ألفريد – إنما تقتل القاتلين أنفسهم وهم يحاكمون القتيل عبر تناقضات النظام الواضحة في التشكيل المكاني للمسرحية.

إن علي عقلة عرسان صاحب (الشيخ والطريق) و (العنب الحامض) يبدو في هذه المسرحية متمكناً من صناعته دقيقاً في تحريك أحداث المسرحية وشخصياتها.

أما الممثلون – رغم كثرتهم – فقد كانوا يتعاونون تعاوناً وثيقاً. فاستطاعوا بذلـــك خلق الحياة التي تنبض في قرية صغيرة. والمتفرج يشعر أن كل الشخصيات مـــترابطة مـــع بعضها البعض. وثمة شيء آخر هو أن هذا الترابط – وإن كانت بصـــمات المخـــرج واضحة عليه – نابع من إدراك واع للمسرحية ينبع من ذات الممـــثل وجهـــده وموهبـــته. وهـــذا أمر يخدم المخرج كثيراً. ويساعده في تحقيق ما يريد.

إلا أن بعضهم اقترف خطيئة فاضحة رغم كل إجادتهم وتماسكهم. فألفريد وزوجـــته والكـــاهن والطبيب والمعلم ورئيس البلدية والزائرة الغنية، كل هؤلاء تجـــاوزوا الستين من العمر. فهم شيوخٌ أرهقتهم الحياةُ ومزقت أجسادهم وقواهم. ولكن الممثلين لم يظهروا كذلك. وهنا الخطيئة الكبرى. فقد كانوا يتصرفون تصرف شـــباب في عنفوان شبابهم بعد أن صبغوا شعرهم بدهان أبيض ما عدا أسعد فضة (ألفـــريد). فقد تصرف تصرف الشيخ العجوز دون أن يُفقدَه ذلك حيويةَ الأداء وعـــنفَ الصراع الداخلي. وكان في مشيته وحديثه ونظراته رجلاً طاعناً في السن. أما البقية – ولا أستثني أحداً – فلم يكونوا كذلك. وهم مع ذلك لا يكشفون هذا العيب بسهولة لأنهم تمثلوا شخصياتهم التي يؤدونها بعمق وفهم بحيث يجعلونك تنسى خطيئتهم.

أظـــن أن المســـرح القومي سيفتخر طويلاً بهذه المسرحية التي سارت به – من الناحية الفكرية والفنية – على الطريق الصحيحة.

٢

العرض المسرحي (جان دارك)

تأليف :جورج برنارد شو

إخراج :محمد الطيب

على مسرح القباني عام ١٩٧١

ملاحظة :لم أجد دليلاً لهذه المسرحية

جان دارك

هشيم تذروه رياحُ المخرج

(الثورة) - ١٩٧١/١/١٣

لا داعـــيَ لتـــلخيص أو شرح مسرحية (جان دارك) التي يقدمها المسرح القومـــي فقد قام بعض النقاد بذلك. بقي أن نسأل: ماذا فعل المخرج محمد الطيب بهذا النص من حيث هو تقنية فنية وصناعة مسرحية؟ فعلى هذه الناحية ينصبُّ عملُ المخرج ومناقشتُه في الدرجة الأولى.

ويمكن النظر إلى العرض المسرحي من هذه الزاوية وإلى عمل المخرج على مستويات عدة.

أولها أن المسرحية تنقسم إلى مراحل ثلاث :

الأولى من بداية "جان" حين تأمرها الأصواتُ بالتوجه إلى ولي العهد حتى لحظـــة قبولِه لها وإقرارِ الجميع بقيادتها للجيش. ففي هذه المرحلة يتردد الجميع في قـــبولها ويظنون فيها الظنون. وفيها أيضاً يظهر الجميعُ ضعفاءَ قد سحقهم الإنكليز عسكرياً ونفسياً. والصراعُ هنا بين "جان" وأبناءِ وطنها. هي تريدهم أن يقتنعوا بها وأن يشدوا من عزائمهم. وهم يترددون في قبولها ويخافون من جرأتها.

والـــثانية مرحـــلة "جان" المقاتلة حتى لحظة إلقاء القبض عليها. ففي هذه المرحلة يوافق ولي العهد والمطرانُ وقادةُ الجيش على توليتها إمرةَ المقاتلين. وفي هذه المرحـــلة تنـــتقل من نصر إلى نصر. وتكشف غباءَ الساسة وجهلَ القواد. وتخلق لنفسها جواً خفياً من الصراع الشرس. فهؤلاء الذين اقتنعوا بها وحاربوا تحت لوائها وساروا إلى النصر في ركابها، هم أنفسهم بدؤوا يضيقون بها.

والثالـــثة مرحلة الأسر والمحاكمة والإحراق. وهنا الصراع الأكبر والنهاية الحاسمـــة. وهـــو صراع فكري بحتٌ بين رجال الكنيسة وابنةٍ من بنات الكنيسة. والطرفان نقيضان لا في الفكر فحسب، بل وفي المشاعر الإنسانية أيضاً. ويتلخَّص

هذا الصراع بين الغباء والمحدودية، وبين الخلود الشامل.

هذه المراحل الثلاث هي الخط الدرامي الرئيسي في المسرحية. ويتركّز هذا الخط حول "جان" لأن البقية يرتبط سلوكُهم ويتحدد تفكيرهم وتُثار مشاعرُهم من خلال ما تقول وما تسلك وما تحس.

وفي كل مرحلة من هذه المراحل تتخذ "جان" موقفاً معيناً مخالفاً لما سبقه وما سيتلوه. فجان الفلاحةُ ذاتُ الأصوات الهاتفة هي غيرُ جان المقاتلة وغيرُ جان الأسيرة المهددةِ بالإحراق. وهي مع ذلك جان ذاتُها البريئة الساذجةُ الطفلة مع عبقرية وقّادة ودهاءٍ سياسي بالغ. وهذا يعني أن جان الشخصية المسرحية فيها تنويعٌ شديد باختلاف الحالات الثلاث. وفيها استمرار لا يكاد يتغير. وهذا ما يزيد الخطّ الدرامي عمقاً في رسم الشخصية وسير المسرحية، وصعوبةً في أداءالدور والسير بالعرض المسرحي حتى ينجليَ الموقفان اللذان يبدوان في الظاهر متناقضين على الشكل السليم.

ولو نظرنا إلى ما فعله المخرج بجان لوجدنا أن بطلته (مها الصالح) لم يكن فيها ذرةٌ من جان برنارد شو. فالفتاة البريئة ذاتُ الأعوام التي تقل عن العشرين، الفتاةُ البريئة الممتلئة حيوية، اللاذعةُ الجواب، الكثيرةُ الحركة التي تنتقل من حال إلى حال يختلف عما كان وعما سيكون، والتي يمثل سلوكُها الخطَّ الدرامي الحادَّ في المسرحية، هذه الفتاة بمظهريها المتغير والثابت، ظهرت فتاة باردة عاقلة أكثر من اللازم. والفتاة ذاتُ الحرارة اللافحة التي تكتسح أمامها القُوادَ والمطران وولي العهد، ظلت هامدة فاترة. فلم يبق من حركاتها رشاقةُ المتقافزة البريئة الساذجة. ولم يظهر في صوتها حرارةُ القديسة المؤمنة المتدفقة بإخلاص عجيب لإطاعة الهاتف الدفين. وظلت على هذا الشكل طوال العرض. فلا هي حافظت على مظهر البراءة الساذجة ولا هي تنوَّعَتْ عبر المراحل الثلاث. فكأنها آلة تسجيل يحين دورها في الكلام فتنطق ثم سكوتٌ وجمود. وبهذا الشكل تعطل الحدث الدرامي كله من البداية إلى النهاية. وظلت استجابةُ الشخصيات الأخرى رغم حرارتها وحيويتها

مفتعلةً وقاصرة. وظهر التناقض جلياً بين استغرابهم من حرارتها اللافحة وبين المظهر البارد الأصم الذي كانت عليه الممثلة طوال العرض. والمسؤول عن ذلك هو المخرج وحده. فإن (مها الصالح) العجينةُ المطواع بحاجة إلى من يشكّلها ويأخذ منها قدراتها.

لقد ظلت جان على خشبة المسرح بعيدة عن جان برناردشو فلم تُثِرْ فينا تجاوباً معها. حتى إذا كان المشهد الأخير وقتَ محاكمتها كان الجمهور يعلق بسخرية على المنظر القاسي حين كانت مسحوقةً بين غباء القُسس ودهاء القضاة. وليعذرني المخرج إذا قلت له إن الجمهور هو الحكم الأول والأخير.

هذا هو الجانب الأول.

والجانب الثاني هو أن الحدث المسرحي قليلٌ في هذا النص وأن الحوار أكثر من الحركة لأن "شو" يهتم بتثبيت أفكاره وآرائه أكثر مما يهتم بتحريك شخصياته وافتعال الحدث. ويكفي أن نتذكر أن المشهد الرابع ليس إلا حواراً فكرياً عميقاً بين أشخاصٍ ثلاثة يتناقشون حولَ منضدة ولا يكادون يتحركون. كما أن المشهد الأخير حوارٌ فكريٌ وإنْ كثر أشخاصُه وتعددوا واحتشدوا.

وفي نصٍ كهذا يتركز عمل المخرج الأساسي في خلق الحركة الخفيفة حين يحتمل المشهدُ ذلك. وفي خنق الحركة حين لا يحتملها المشهد على أن يستثير طوال العرض حركةً نفسيةً داخلية تتمثل في حركة الصوت وحيوية الأداء. وقد حاول المخرج ذلك إلا أنه نجح مرة وأخفق أكثر من مرة.

٣
العرض المسرحي (السعد)

تأليف : الطيب العلج

إخراج : أسعد فضة

على مسرح الحمراء ابتداء من ١٦ / ١ / ١٩٧١

المثلون حسب الظهور على المسرح

١ – عبد اللطيف فتحي	الفقيه عصفور
٢ – ياسين بقوش	أبو عزة (المنادي)
٣ – محمود جركس	الحاج فضول
٤ – منى واصف	جرادة
٥ – عبد الفتاح المزين	الرجل
٦ – عبد الله النشواتي	الرجل الثاني
٧ – عبد المولى غميض	الرجل الرابع
٨ – شفيق المنفلوطي	الحكيم قنديل
٩ – رياض شحرور	مساعد الحكيم فضول
١٠ – أحمد عداس	السيد عمرو
١١ – عبد السلام الطيب	السعد
١٢ – أنور المرابط	العون ١
١٣ – اسكندر عزيز	العون ٢ – لص ٢
١٤ – يعقوب أبو غزالة	الباشا
١٥ – محمد الطرقجي	خليفة ١ – علي بابا
١٦ – نور كيالي	خليفة ٢
١٧ – حسين صيداوي	السقاء
١٨ – عدنان بركات	جوشن السياف
١٩ – فارس الرفاعي	غريب ١

٢٠ – مها الصالح		الياقوت

٢١ – محمد الجبولي		لص ٢

حاشية – خدم – شعب

الفنيون

الديكور : تصميم وتنفيذ : خزيمة علواني

تنفيذ الديكور: آغوب مخشيكيان – أبو علي جوهر – زهير درويش

عبد الحليم الأيوبي– فرحات أبو شهاب		الملابس والإضاءة تصميم: أسعد فضة

تنفيذ الملابس: بزريكاريا حداد – نبيلة وهبة – لمياء غراوي

الماكياج: عبد الرحمن كرزون

الموسيقى والأغاني : سهيل عرفة		تنفيذ الإضاءة: عدنان شعبو

الأكسسوار: نصوح السادات		إدارة منصة وموسيقى: محمد نجاح المرادي

إدارة منصة: محمود المصري – فارس رفاعي

كلمة المخرج

(السعد مسرحية كوميدية للكاتب العربي المغربي أحمد الطيب العلج. وهو من رجال المسرح المعروفين الآن في المغرب العربي. وليست شهرته ككاتب مسرحي فقط، بل كمخرج وممثل أيضاً.

يعتبر الأستاذ العلج من الرعيل الأول الذي أرسى دعائم حركة مسرحية في المغرب بدأت تؤتي ثمارها.

يستخدم العلج الأقاصيصَ والأساطير الشعبية كثيراً في أعماله المسرحية كما سيتبين لنا من مشاهدة المسرحية. لكنه لا يأخذ الأقصوصة أو الأسطورة بمعزل عن الإنسان، بل يستخدمها لتأكيد قيمٍ ومفاهيمَ علميةٍ عصريةٍ بعيدةٍ عن المعميات والصدف والأوهام.

في مسرحية (السعد) خطان متلازمان واضحان. خط اجتماعي وخط سياسي سأكتفي بالإشارة إليهما فقط وأدع ما تطرحه المسرحية من مفاهيم لاستنتاجاتكم بعد مشاهدة المسرحية).

(السعد)... ضحكة جادة

١٩٧١/٢/٤

هـــذه المســـرحية مجموعةٌ من حكايات وأساطير شعبية جمعها الكاتب إلى بعضـــها البعض بمتانة وإحكام. لكنه – وهو يخوض هذا الخوضَ الأسطوري في بناء المســـرحية – يـــبدو ذا نزعة علمية ومذهبٍ اشتراكي. وهنا تكمن قيمة المسرحية كموضوع أولاً وكتناول ثانياً. ومن هذه الزاوية نناقش المخرج في فهمه للنص.

* * *

تدور حوادث المسرحية حول إنسان يفتش عن سعده في ظل أحد الحكام. والحاكم ظالم مستبد يعاقب نصفَ سكان الأرض بالإعدام والنصفَ الثاني بالسجن المؤبـــد إذا لم يجـــدوا لابنته عقدَها الضائع. وحول هذا الحاكم بطانةٌ تتزلف إليه وتستبد بالمساكين وتنهب خير الرعية وتسرق وتتآمر. أما الرعية فبين محظوظٍ غني وجائعٍ فقير.

في هـــذا الجـــو يبحث الفقيه "عصفور"عن سعدٍ يُنجيه من شقاء الجوع والحـــرمان. فيرحـــل سائلاً عنه فيجده أخيراً هناك في قصر الحاكم. ويكتشف أن الطـــريق إلى قصر الحاكم – رغم أنها محفوفة بالمخاطر – بسيطة تحتاج إلى قليلٍ من شـــعوذة وكثيرٍ من كذبٍ وادعاء. ولكنه أيضاً يحتاج إلى التصدي لأعوان الحاكم الذيـــن يحســـدونه عـــلى مكانته. ويحتاج أيضاً إلى التخلي عن الزوجة والضمير والصديق وأصحاب الضمير.

إن السعد هنا، وعلى هذا الشكل، تصويرٌ للنظام البرجوازي الظالم بما فيه مـــن تفسخ في العلاقات الاجتماعية وما فيه من تفاوت طبقي شنيع قبيح. والفقيه "عصفور" يدرك في النهاية طبيعة هذا النظام الذي، إن طال عليه الأمد، فهو محتومُ الفـــناء. فيتخلى عن السعد الذي أتاه. ويتلقى حكم الموت صابراً مُنهياً حياته بهذا النداء العريض العميق (أَحْكِموا الإيقاعَ واضبطوا الزمن. ففي ضبط الزمن أكبرُ تحدٍ

للزمن).

هذا هو، في تقديري، روحُ المسرحية العام. ولهذا قلت إن الكاتب علمي الـــنـــزعة اشـــتراكي المذهب. وليس الشكلُ الأسطوري إلا ظاهراً جذاباً يُخفي الكاتبُ في ثناياه أفكارَه. وليس هذا الفهم ادعاءً نُلصقه بالكاتب والمسرحية. وإنما هو شيء مفهوم من نقاط دقيقة شديدة الخفاء.

فأولاً إن الحظ السعيد لا يأتي صاحبَه إلا على حساب بؤس الآخرين كما ورد في حديث الحكيم (قنديل). وهذا كشف للتفاوت الطبقي.

وثانياً، استطاع الفقيه "عصفور" السيطرةَ على الباشا زمناً طويلاً بما يمكن أن نســـميه المصــــادفات في أصل الحكاية الشعبية، أي بشعوذته وألاعيبه حسب مـــنطوق فكـــر الكاتب. ولكنه يعجز أمام حالة واحدة أدت في النهاية إلى كشف شـــعوذته أمام نفسه وأمام الآخرين وهي الكرة التي طلب منه الباشا أن تتكلم وأن تغني. فهذا الطلب لا تنفع فيه المصادفة أو الحظ أو الشعوذة كما حصل في المرات الســـابقة وإنمـــا يحتاج إلى العلم. وهذا المطلب العلمي يكشف الجهل والشعوذة. وبالتالي يسقط البناءُ الهرميُّ المرفوعُ على الجهل والشعوذة.

ومـــادام الكاتب يصف نظاماً استغلالياً ويتابع حالة من حالات الارتقاء الاجتماعي في نظام كهذا، فإنه يحق لنا القول إنه علمي النـــزعة اشتراكيُّ المذهب. فالغايـــةُ من فضح الشيء هي الوصولُ إلى نقيضه. ونقيضُ الظلم والاستغلال هو العـــدل. ونقيضُ الجهل هو العلم. ويجب على الإنسان أن يُحكم الإيقاع ويضبط الزمن.

مـــع ذلـــك، فـــإن نضـــوج الفكـــرة وعمقها لا يخلقان عملاً مسرحياً - والمسرح فن رهيف - لولا أن الكاتب مدرك لجوهر صناعة المسرح سواء في دقة رسم الشخصيات وهي تجري على ظهر الحياة، أم في متانة الحبكة المسرحية وسيرها ضمن خط درامي هو العصب الحساس لكل عمل مسرحي. وقد استطاع الكاتب أن يجعل من شخصياته كائنات حية تعيش وتتألم وتبكي وتستبد وتتمزق. ثم تنتهي

إلى أدوارٍ يفرضـــها عليها منبتُها الطبقي وطبيعةُ النظام. ولذلك لم نجد خلافاً لمنطق الحيـــاة حـــين يتصرف الحاكم تصرف المستبد أو حين تتطاحن الحاشية فيما بينها وتحـــاول إبعـــادَ رجلٍ دخيلٍ يسدُّ عليها منافذ الكسب والسرقة لأن طبيعة النظام تفـــرض ذلـــك، أو حين يتمزق الفقيه عصفور المغتني وهو يصطدم بقسوة النظام وانفضاح جهله، أو حين تتألم الزوجة والصديق – وهما فقيران – من خيانة عصفور لطبقته.

وهـــذه الشخصيات التي تتحرك ضمن إطارها الاجتماعي والنفسي تخدم المسار العام لفكرة المسرحية. وتساهم بالتالي في رسم الخط الدرامي لها. ويتمثل هذا الخط الدرامي في التنقل بين مراحل متعددة. فمن الحيرة الضائعة والصراع مع الفقر إلى التفتيش عن السعد إلى اللقاء به والصراع القاتل الهمجي ضد الظروف الشرسة الـــتي يمكن أن تذهب بالسعد، إلى الحيرة الجديدة أمام انكشاف النظام والصراع المـــتولد في النفس عن هذا الكشف. وتأتي النهاية بعد ذلك أمراً طبيعياً ينسجم فيه الإعدام والنظام.

وهـــذا الـــتدرج في خط المسرحية يرافق تطور الحالة الاجتماعية للفقير الســـابق. لأنـــه يرتفع بارتفاع واقعه الاجتماعي حتى يصل إلى ذروته المتأزمة حين يـــتربع على كرسي الحاكم، ثم ينحدر مع تهاوي سيف الجلاد على رأسه. وبذلك يكون الخط الدرامي خادماً لفكرة المسرحية وشارحاً لها. وهذا بالضبط هو الوعي الكـــامل لمفهـــوم البـــناء المســـرحي وغايته. وهذا هو التوظيف الحقيقي للعمل المسرحي.

ولا شـــك أن عمـــلاً كهـــذا يبدو غريباً على المتفرج العادي – بتجربته المسرحية القليلة – لأن الكاتب في نزعته العلمية الملتزمة لا يسير مباشرة إلى هدفه، بل يقدم الفكرة الجادة مع الضحكة العريضة. إذ أنه يختار الكوميديا وسيلة لما يريد قوله. وبذلك يربح لذةَ الإمتاع الفني وسحرَ الغموض الموحي. ولكنه بذلك يرهق مخرجَ مسرحيته لأن أي خلل أو تقصير ينقل العمل كله إلى حفلة ضاحكة فحسب،

تؤدي إلى نتائج مفجعة في إدراك مفاهيم المسرحية.

ولا شك أيضاً أن أسعد فضة مخرج المسرحية كان على وعي شديد حين اهتم بنقل هذه المفاهيم إلى الجمهور عبر عملية الإخراج. فقد ألغى الستارة في العرض المسرحي. وسمح للجمهور بمشاهدة نقل الأثاث. وبذلك أسقط الجدار الرابع وهو عمل مقصود. فالمسرحية تريد قول شيء معين. وهو شيء خفي يكمن بين ضحكات الجمهور وفي ثنايا ملامح الشخصيات. والمخرج يريد التأكيد على إبعاد النص عن ظاهره الأسطوري الضاحك إلى باطنه الفكري الجاد. فكان أن حطَّم الستارة أو الجدار الرابع حتى يمنع الوهمَ المتولِّدَ عن الاندماج ببراعة التمثيل وحلاوة النص. وبهذه الطريقة يستفيد المخرج من المسرح الملحمي التوجيهي استفادة بسيطة وبليغة في آن معاً هي إبقاء ذهن المتفرج في حالة وعي تام بأنه أمام عمل مصنوع مفتعل يريد صاحبُه منه أن يدل على شيء. وكتأكيدٍ على تحطيم الوهم جعل المنادي بأخبار الباشا يسير في الصالة. فسمح للجمهور أن يسمع لهاث الممثل وأن يسمع خطواته وأنفاسَه وهو يؤدي عملاً مصنوعاً لا داعي للاندماج فيه.

وثمة جانبٌ آخر هو وجه السعد. فقد جعله المخرج قميء القامة قبيح الصورة. وما السعدُ في حقيقته من خلال نظام كهذا النظام؟ إنه ليس إلا استغلالاً بشعاً واستلاباً لسعود الآخرين. وهو، وإن جلب لصاحبه الغنى والترف، ذو وجه كالح لأنه مظهرُ الظلم كلِّه وأساسُ التفاوت الطبقي كله. والواقع أن إظهار السعد على هذا الشكل ضربة موفقة من المخرج ساهمت مساهمة حاسمة في توضيح المفهوم الاشتراكي لفكر الكاتب.

تبقى بعد ذلك هناتٌ بسيطة في الإخراج. منها الإسرافُ في الحركات بقصد الإضحاك، وإطالةُ بعض المشاهد من غير داعٍ كمشهد تلذذ الفقيه عصفور بالطعام والنساء والشراب. وكان يكفي اللمح السريع. إلا أن هذه الأخطاء البسيطة لا تذهب بجودة الإخراج.

تـــرى؟ ألا يحـــق لنا بعد هذا أن نقول: إن المسرح القومي في انتقائه لهذا النص إنما يقدم لنا فكراً نظيفاً بشكل قريب من النفس العربية؟ وألا يحق لنا أيضاً أن نقـــول: إنه يضع أمام كتاب المسرح أسلوباً حياً ناضجاً لتناول قضايا الأمة العربية المعاصـــرة حين قدم لنا ضحكة اشتراكية جادة تجتذب الجمهور وتنبهه وتساهم في توعيته؟

٤
العرض المسرحي (العنب الحامض)

تأليف: جوهيرم فيجويردو

إخراج: علي عقلة عرسان

قدم هذا العرض أول مرة عام ١٩٦٧. وأعيد عرضه عام ١٩٧١

المثلون حسب الظهور

١ – منى واصف

٢ – مها الصالح

٣ – يعقوب أبو غزالة

٤ – عصام عبه جي

٥ – عدنان بركات

٦ – محمود جركس

الفنيون

رسم الديكور :شفيق المنفلوطي

تنفيذ الديكور: آغوب مخشيكيان – أبو علي جوهر – زهير درويش

عبد الحليم الأيوبي – فرحات أبو شهاب

الإكسسوار: نصوح السادات

تصميم الملابس: خزيمة علواني

تنفيذ الملابس: بوريكاريا حداد – نبيلة وهبة – لمياء غراوي

الماكياج: عبد الرحمن كرزون

تنفيذ الإضاءة: عدنان شعبو

إدارة منصة وموسيقى: محمد نجاح المرادي

تصميم الغلاف: غازي الخالدي

(العنب الحامض) فهمٌ أعمقُ لقضية الحرية

(الثورة) – ١٩٧١/٣/٩

بعْـد عروض مسرحية وتلفزيونية عديدة، حازت "العنب الحامض" نجاحاً جماهيرياً ضخماً يلفت النظرَ إلى مظاهرَ لا بد من الانتباه إليها في طبيعة النص والإخراج، وفي فهم نفسية الجمهور. وهذا يساعدنا في تحليل واقعنا المسرحي وفي التخطيط للمستقبل.

والنص أولاً وآخراً تعبيرٌ عن شوق الإنسان إلى الحرية.

"إيسوب" القبيحُ عبدُ الفيلسوف "إكسانتوس" لا همَّ لـه إلا البحثُ عن حريته. ولكنها ليست حرية سائبة المفهوم مثالية المحتوى، وإنما هي حرية واعية.

أشخاص المسرحية قسمان :أغنياءُ مستبدون يتمتعون بالمال والجمال، وعبيدٌ فقراء فرض عليهم فقرُهم القبحَ كلَّه. وبذلك ينبثق الاستعبادُ السياسي عن التفاوت الطبقي. وبالإضافة إلى هذا الوعي، يبحث العبد عن حريةٍ نقية طاهرة لأنها إذا التوت أساليبُها ولم تهتم بإنسانية الإنسان وسلامة انطلاقته التحررية، فإنها ستنقلب إلى شكل جديد من أشكال العبودية.

بهذا الشكل تأخذ المسرحية صفتين تُعتَبران قوامَ كل أدبٍ خالدهما: الشمول والآنية. أما الشمول فحين تتحدث عن شوق الإنسان الأبدي إلى الحرية، هذا الشوق الذي ظل أبد الدهر دافعاً جباراً يحرك الثورات في وجوه الطغاة والمستبدين. وأما الآنية فحين تعرض واقعاً معاصراً وحالةً معينة من حالات تفتيش الإنسان عن الحرية تتمثل في تبيان علاقة الحكومات المستبدة بالشعوب المستضعفة. بل إنها ترجع إلى الجذور التاريخية للاستعمار المعاصر لتكشف ما في الحضارة الغربية من زيف استطاعت بواسطته فرضَ استغلالها على الشعوب المستضعفة.

فنحن نعلم أن أوروبا – ومن بعدها أمريكا – إنما فرضت استعمارها تحت

ثوب براق من ادعاء الحضارة الإنسانية لتحويل عملية الاستعمار من لعبة مكشوفة مفضوحة إلى رسالة إنسانية وواجب حضاري. ولعبةٌ كهذه مازلنا نجد بعضَ أشكالها حين تدَّعي إسرائيل أنها رسول الحضارة إلى الشرق الأوسط المتخلف.

ونحـــن نعلم أيضاً أن هذا الثوب البراق يُخفي تحته ارتباطَ النظام الرأسمالي بالتفاوت الطبقي، هذا الارتباط الذي يصل بالنظام الرأسمالي إلى أعلى مرحلة وهو الاستعمار ثم الامبريالية.

هـــذا الفضحُ الاستعماري يمثله الكاتب - وهو من أمريكا اللاتينية - في كون المستبد فيلسوفاً رواقيَّ المذهب. ينشر مذهبه الداعي إلى تسامي الإنسان فوق الـــلذة والألم. ولكـــنه يتمتع بكل ما يمنحه إياه موقعُه الطبقي والسياسي من المتعة واللذة. وما أدق مفارقة الكاتب بين رواقية التفكير وبين حيوانية السلوك. وفي هذا الفضـــح بـــالذات يكمن سر المسرحية كله. إذ تكشف طبيعةَ الاستعباد وتعرض أسلحته لتُظهره بعد ذلك حيواناً شرساً دعيّاً يُسخِّر الفلسفة والحضارة والإنسانية لإبقـــاء الظـــلم والاستبداد. وحين تنكشف طبيعة النظام وتُعرَضُ أسلحته، يصبح البحث عن الحرية أمراً حتمي الانتصار.

لقـــد لاقـــت المسرحية نجاحاً عالمياً. وبالتحديد في غير العالم الاستعماري. وما أظنها حظيت بهذا النجاح إلا لأنها حازت الشمول والآنية. فماذا فعل الإخراج بهذه المسرحية؟

والمخرج علي عقلة عرسان قام بإخراجها منذ ثلاث سنوات. وها هو يعود إليهـــا بإطـــار جديد. وقد كانت غاية الإخراج في الدرجة الأولى كشفَ التضاد المستمر بين الأفكار والشخصيات.

بدأ ذلك بتقسيم المنصة طولانياً إلى قسمين :منخفض هو مقدمة المسرح. ومرتفع هو مؤخرة المسرح. في القسم الأول يقف العبد "إيسوب". وفي الثاني يقف الفيلســـوف "إكسانتوس". وهذا هو التفاوت الطبقي والسياسي. غير أن الاهتمام ينصب على "إيسوب" الواقف في مقدمة المسرح.

مـــن هذا التقسيم تنطلق وجهة نظر المخرج. فإذا به طوال العرض يوزع شخصـــياته عـــلى قســـمين أو ثلاثـــة، وعلى أشكال مثلثية زواياها هي أطرافُ الصـــراع. فإيسوب العبد يحتل دائماً أحد رؤوس المثلث. وإكسانتوس دائماً يحتل رأســـاً ثانياً. وبينهما تتردد "كلايا" زوجةُ الفيلسوف، و"ميليتا" الأمةُ المتعلقة بذيل إكسانتوس.

إن تخطيطَ المنصة على هذا الشكل وتوزُّعَ حركة الشخصيات بين قسمي المسرح وتقابلَ الأطراف المتضادة طوال العرض، هي أهم ما فعله علي عقلة عرسان في الإطار الجديد للمسرحية. وهذا ما لم يكن واضحاً في العرض القديم. وهذا يدل عـــلى زيـــادة وعي المخرج لعمله ويكشف تطوره. فهو هنا أكثرُ حدةً في عرض مواقف الصراع، وأبلغُ تأثيراً في نقل الصراع من موقف إنساني إلى مواقف اجتماعية وسياســـية. ولكـــن تطور "عرسان" ليس تطوراً فنياً فحسب، بل هو تطورٌ فكريٌّ أيضاً. ولا شك أن مسرحنا بحاجة إلى ربط الإيقاع الفني بالمفهوم الفكري المنبثق عن إدراكٍ لطبيعة الصراع العالمي المعاصر.

ولكن الإطار الجديد الأكثرَ حدة في إبراز الصراع لا يتمثل فقط في تقسيم المنصـــة وتقابل المواقف، وإنما يتجلى أيضاً – وهو الأهم – في نقل فهم النص إلى كيان حي يؤديه الممثلون. فقد كانوا على درجة رفيعة من الوعي لأدوارهم الفكرية والشخصـــية. فيعقـــوب أبو غزالة – إكسانتوس – بدا أكثر تمثلاً لدوره الطبقي والسياســـي وأشد حساسية بازدواجية الفكر والسلوك، فكرِ الفيلسوف الرواقي وسلوكِ المستبد المتمتع بميزاته الطبقية والرافضِ لكل مفاهيم الشرف والإنسانية حين يـــتعرض مركـــزُه لبعض الخلل. وعصام عبه جي – إيسوب – ظهر أكثر إدراكاً للعوامل النفسية والاجتماعية التي تحركه. وفرض علينا طوال العرض شعوراً أكيداً بانتصـــاره الحـــتمي الممتزج بالهزء والسخرية من مرحلية الاستعباد. وأظهرت مها الصـــالح – ميليتا – أنها موهوبة تحتاج إلى من يكشفها ويصقلها حين كانت تؤدي ببراعةٍ دورَ الضائعة بين العبودية والحرية لأنها لم تُرَسِّخ في ذهنها مفهومَ الحرية. أما

مـــنى واصف – كلايا – فقد كان أداؤها للدور حاسماً في تبيان تطور فهم المخرج للـــنص. ففـــي العـــرض القديم، وفي الفصل الأخير بالذات، كانت كلايا – هالة شـــوكت – تـــتخذ صفة الانسحاق والتهاوي لأنها لم تستطع التخلي عن طبقتها وزوجها كي تلحق بايسوب. أما في هذا العرض فإن منى واصف تتخذ موقف الألم المتزن لأنها تعرف تماماً طبيعةَ حياتها مع زوجها وطبقته.

ورغم الأداء الجيد فإننا نأخذ على يعقوب أبو غزالة وعصام عبه جي أنهما لم يكونا يسمحان للجمهور بإتمام ضحكته. إذ كانا يستمران في حوارهما ويضطران الجمهـــور إلى قطـــع الموقـــف الضاحك في منتصفه وكأنهما ينسيان أن المسرحية (تراجيكوميديا)، وأن انطلاق ضحكة الجمهور شيء ضروري لإدراك المفارقات التي يقصدها الكاتب. خاصة وأن الجمهور أثبت في إقباله على هذه المسرحية أنه يفرق بين ما يجب أن يقدم إليه وبين ما يجب ألا يقدم.

وإقبال الجمهور على العرض ليس إلا لأنه وجد في المسرحية عرضاً لواقعه المعاصـــر، وتعـــبيراً عن شوقه إلى الحرية. وهذا حقه المطلق في تأييد ما يراه ملائماً للتعـــبير عن مشاكله وقضاياه. وإقبالُ الجمهور هذا يُسقِط كلَّ الحجج التي تتهمه بقلة الوعي وانعدام الاهتمام بالحركة المسرحية. فهو يريد صورةً عن واقعه وإيحاءً بما يريد لنفسه من المستقبل الحر النظيف.

قد لا يهتم جمهورنا بأروع المسرحيات العالمية. وقد لا يهتم بأحدث وسائل الإخـــراج أو أحدث مناهج التأليف المسرحي، وهذا حقه. لكنه يهتم بما يعبر عنه وعن مجتمعه.

٥

العرض المسرحي (الخطا التي تنحدر)

تأليف: أحمد يوسف داوود

إخراج: علي عقلة عرسان

ملاحظة: لم أجد دليلاً لهذه المسرحية

نستقبل الكاتب المسرحي الجديد بحفاوة

مع وقفة حساب

(الثورة) – ١٩٧١/٥/١٨

ظهــورُ كــاتب مســرحي جديــد في قطــرنا حَدَثٌ يدعو إلى الفرحة والإعجاب.فنحن في سبيل تأسيس حركة مسرحية قوية. وهذه الحركة لا يمكن أن تدَّعي لنفسها الثباتَ والاستمرار والشخصيةَ المستقلة ما لم يوجد كُتابُها وإلاكانت متعرشةً على غيرها لا تنهض على جذعٍ لها متينٍ.

غــير أننا، ونحن نستقبل بحفاوة الترحيبِ ولادةَ الكاتب الجديد، لا بد أن نقــف لـــه وقفةً إن كان فيها مسرةٌ وفرحة، ففيها أيضاً تأنــّي الدارس المدقق الفــاحص. وإذا كان في الدراسة بعد ذلك قسوةٌ لا تسامح بالهفوة فإن فيها صدقاً وصراحة يعرف قيمتَهما الكاتبُ نفسه قبل غيره من الناس.

أقــول هــذا وأنا بسبيل دراسة مسرحية (الخطا التي تنحدر) التي قدمها المســرح القومــي في آخر عروض المهرجان الثالث[١]، والتي هي أول أعمال أحمد يوسف داوود المسرحية.

*　　　*　　　*

تــدور المســرحية في تدمر القديمة التي يحكمها الرومان أثناء زيارة أحد الأباطرة لها. وتحكي عن ثورة في المدينة العربية تتمثل في محاولة اغتيال الإمبراطور. ولئن فشلت المحاولة أو قُبِض على بعض الثائرين، فإن الثورة باقية.

وواضــح مــا يريده الكاتب. فليست تدمر المحكومة المظلومة إلا محاكاةً تاريخية للأرض العربية المحتلة التي تقوم فيها ثورةٌ إن لم تصل بعدُ إلى غايتها المنشودة، فإنها متصلة القوة والحركة.

ولا شــك أن الكاتب قد أحسن انتقاء المكان والزمان التاريخيين. ولكنه،

[١] – المقصود بالمهرجان الثالث هو مهرجان دمشق للفنون المسرحية في دورته الثالثة .

وهو يختار المعادلَ التاريخي لواقعٍ معاصر، فشل في إقامة نص مسرحي. فلا الحدثُ استقام ولا الشخصياتُ رُسِمت ولا اللغةُ استقرَّت على موضعٍ من الإيحاء والمساهمة في خلق الجو الذي يريده.

إن من المعروف أن المسرح فعلٌ وحدث، وخاصة في المسرح التقليدي الذي سارت "الخطا" على نهجه. وهما المحور الذي تدور حوله بقية أجزاء المسرحية. فالشخصياتُ تتوضح وتكتمل من خلال الأفعال التي تقوم بها، ومن خلال الأحداث العامة التي تساهم في صنعها. وهما المسار الطبيعي للصراع الذي يكشف الجوهر المستكنّ للشخصيات. فإذا حقق الكاتب ذلك كلّه، استطاعت أفكاره أن تنسلّ إلى نفوس المشاهدين. غير أن (داوود) لم يعرف كيف ينتقي الحدثَ المناسب ليخلق شخصياته ويعبرَ عن أفكاره. فإن "الحادث" وهو شخصية ثائرة، لا يقوم بأكثر من الندب والنواح لهجران امرأته له بعد طول العشرة وتقدم السن. وكلٌّ الأفعال التي توحي بثوريته هي رجاؤه لصديقه "مالكو" أن يُدخِلَ ثلاثةَ رجال – وهم المكلفون باغتيال الإمبراطور – إلى مسرح الاحتفال. ثم يعود إلى الندب والبكاء على فراق عشيرة العمر. وشخصٌ كهذا لا يمكن، بسلوكه وأفعاله، أن يقنعنا بثوريته خاصة وأننا نكتشف في النهاية أنه هو الذي أبعد امرأته عن تدمر، وضحك على نفسه تلك الضحكة المأساوية. ولولا حديث الآخرين عن ثوريته لما خطر ببالنا أنه ثائر. صحيح أن الثائر ليس مجرداً عن العواطف الإنسانية ولا عن الخوف والألم وحب الزوجة، ولكنه يظل متزن العواطف والتفكير لأنه مؤمن بقضية. وإيمانُه هذا نتيجةُ تقدير وتفكير. ولم ينكشف "الحادث" عن مثل هذا الرجل.

و"مالكو" المتمرد على الآلهة الحجرية وعلى الرومان، لا يعطينا مفهوماً سليماً عن التمرد. فلولا فقدُه لتجارته وماله، لما تمرد على أحد. كما أن تمرده ظل بعيداً عن أي حدث في المسرحية. وبهذا لا يسيء الكاتب إلى كيان الشخصية فقط، بل يضيف إلى ذلك خطأً في مفهوم الثورة لأنها لم ترتبط بواقعٍ يعيشه الجميع وإنما

ارتبطت عند مالكو بفقد المال. أي أن الثورة ليست سلوكاً يفرضه واقع معين يظهر مـــن خلال الوقائع والأحداث، بل ظلت تفكيراً خاطئاً من ناحية وأثراً معدوماً من ناحية ثانية.

ويقترف الكاتب خطأ فكرياً آخر حين يجعل خادمة الخان الجائعة المسحوقة تقـــف إلى جانب الرومان لأن حبيبها مالكو أحب غيرها. ولو لم يكن الكاتب يريد مـــن مســـرحيته التاريخية مفهوماً معاصراً لقلنا لـــه:هذا جائز. ولكنه حين يحاول "تعصير أفكاره" ويتحدث عن مفهوم ثوري معاصر، فإن عليه أن يوجه خادمة الخان وجهة أخرى حتى يربط مفهوم الثورة السياسية بمفهوم الوضع الطبقي.

أمـــا لغـــة الكاتب فقد كانت قلقة بعيدة عن جو المسرحية. وعادة حين يســـتمد الكـــاتب عمله من التاريخ القديم، فإنه يحتاج في أسلوبه إما إلى جلالة في الحـــوار وفخامة في اللغة، وإما إلى رمزية تمزج الإيحاءَ بالغموض وتصل بالحدث إلى حد الأسطورة لتعيده تجسيداً سوياً للحياة، وتجعلنا نتأرجح بين حكاية الماضي وبين معاصـــرة الحاضـــر. ولكنـــنا هنا لم نكن أمام أسلوب جليل فخم ولم نتلمس رمزاً موحيـــاً. وظـــل الحوار عادياً لا يخرج عن خطابية فرضت على الممثلين أن تكون لهجتهم خطابية طوال العرض.

لقد حاول الكاتب أن يخلق جواً تاريخياً شفافاً وموحياً بحديث "مالكو" عن رحلاتـــه ومشاهداته العجيبة. إلا أن هذا الحديث كان لـــه تأثير عكسي لأنه كان يســـاهم في فـــتور سير المسرحية. ولم تنهض اللغة إلى مستوى الرمزية والشفافية الموحية. فلم يقتصر الضعف على النص فحسب، بل تجاوزه إلى ملحقات النص من إخراج وتمثيل وموسيقى فضلاً عن بُعْدَي الديكور والإضاءة.

أما الإخراج، رغم الجهد الواضح، فلم يستطع أن يجرد النص من عيوبه. لقـــد بذل علي عقلة عرسان جهداً كبيراً لبث الحيوية في تضاعيف النص دون أن يلغي الملل والفتور في الصالة.

إن بســـاطة الحبكة وضعف الصراع وخلل الشخصيات لم تساعد المخرج

فيما أراد. وانحصر همه الأكبر في تحريك الممثلين تحريكاً لم يكن يقصد أكثر من خلق جو حركي في نص يقوم على السرد أكثر مما يقوم على الحدث. ومما زاد الأمر سوءاً كـثرةُ الأمكنة التي تتنقل فيها مشاهد المسرحية. فمن الشارع إلى الخان فالمسرح فالمعـبد فالسرداب فالغرفة التابعة للمعبد. وهذه الأمكنة يتم الانتقال منها وإليها مـرات مـتعددة في الفصل الواحد مما يربك المشاهد ويساعد على تفتيت وحدة الإخراج التي كان يمكنها أن تحقق قدراً أكبر من الحيوية.

٦

العرض المسرحي (الزير سالم)

تأليف: ألفريد فرج

إخراج: الدكتور رفيق الصبان

صالة الحمراء عام ١٩٧١

ملاحظة: لم أجد دليلاً لهذه المسرحية.

الزير سالم

بين عيوب النص وترقيع المخرج

١٩٧١/١١/٢٦

الحقدُ والطمع، الجريمة وشهوة السلطان، دماءُ الأخوة المسفوحة في اقتتال هائج الوحشية...

مـــن هـــنا ينطلق ألفريد فرج في (الزير سالم) مستخدماً الأسطورة العربية بعمـــق تصويرها الملحمي لأطماع الإنسان. فالقبيلتان القيسيتان "بكر" و"تغلب" تنـــتزعان الـــمُلْكَ بسفح الدم. لكن الحسد يمزق أولاد العم فتبدأ الحكاية الأبدية مرة أخرى مع الحقد الدموي.

"جليـــلة" قاتلةُ الملك حسان وزوجةُ الملك "كليب" ووالدةُ الملك المزروع في أحشـــائها، تخـــاف على عرش ولدها من عمه سالم فتبعده عن أخيه. إلا أن هذا الإبعـــاد يضـــعف سند زوجها فينقضُّ عليه أخوها جساس ويقتله. وتدور عجلة الســـيوف تطحن أولاد العم. فإذا ضاقت القبيلتان بالقتال اقترحتا صلحاً وزواجاً يقـــرِّبان بين الإخوة الأعداء. لكن الصلح قائم على الدم والذل والحقد. وفي هذا كلـــه يقـــف الصوت العاقل الوحيد وهو "مرة" والد جساس وجليلة ضعيفاً غير مسموع الكلمة، ضائعاً بين جنون تغلب وحسد بكر.

أليـــس هذا تصويراً لتاريخ الطمع البشري منذ أن قتل قابيل أخاه هابيل؟ أليس وراء هذا التصوير دعوةٌ إلى المحبة والسلام وشوقٌ مثالـــيٌ لمنهج إنساني غير منهج الحديد والدم؟

وعـــلى هذا فإن منطق الكاتب الفكري مثالي عام. وليس صحيحاً إذن أن المســـرحية تمثل واقعنا العربي، كما يقول الدكتور رفيق الصبان في دليل المسرحية. لأننا، كأمة تمتد عبر العصر الحديث، لا ننظر إلى الحرب والدم والسلام هذه النظرة المثالية. وإنما ننظر إليها من جانب الحق والباطل والقوةِ التي تدعم كلاً منهما. ومع

أن الكاتب يحاول إعطاء مسرحيته طابعاً محلياً عربياً بإدخال مجموعة الناس البسطاء الذين يخدمون أسيادهم، فإن هذا المشهد دخيل على المسرحية لا يمهد له ما قبله ولا يرتبط به ما بعده.

المسرحية إذن، صرخة مثالية داوية على فراغ. قد يكون لها فضلُ النظرة الإنسانية. لكنها ترتدُّ إلى المثالية التي تحلُّ مشاكل العالم ببساطة وسطحية. وتتناسى الواقع العالمي المعاصر بمشاكله الجديدة وأهمُّها قضية صراع الإنسان من أجل الخبز والحرية. وهي، بعد هذا، ضعيفة البناء.

والمســـرحية في الأصل ثلاثة فصول جعلها المخرج في فصلين. وهي تقوم عـــلى مشاهد كثيرة تتم الحكايةُ من خلال تتابعها. ويستخدم الكاتب فيها ارتدادَ الذاكرة أو ما يسميه أصحاب المسرح عندنا:فلاش باك. لكنها، رغم هذا الشكل الحديث، كلاسيكية تماماً. تبدأ بالعرض ثم العقدة ثم تنتهي إلى الحل.

والواقع أن الكاتب لم يقصد عرض مسرحيته في مشاهد كما يتبادر للوهلة الأولى، وإنمـــا اضطر إلى ذلك اضطراراً. فهو لم يستطع جمعَ أبطاله في مكان واحد فاضطر إلى تقسيم فصوله إلى مشاهد. غير أن هذه المشاهد ضعيفة التسلسل مفككة الترابط. ثم كان – الفلاش باك – تغطية لضعف التركيب.

لكنها في الفصل الأول أفضل منها في الثاني. فهي تحافظ في الفصل الأول على نمو الخط الدرامي وتطوره من نمو الحسد القديم بين الملك كليب وأولاد عمه حـــتى مقـــتل المـــلك. أمـــا في الفصل الثاني فيتوقف النمو الدرامي ويغلب سرد الحـــوادث. ويصبح غرضُ الكاتب الأساسي الوصولَ إلى النهاية دون القدرة على إضافة شيء إلى الخط الدرامي أو تعميقه. فيترسب في النهاية شعورٌ بالقلق والضيق بسبب التنقل غير المعلل من مشهد إلى آخر.

ولا شـــك أن الدكتور رفيق الصبان بذل جهداً كبيراً حتى استطاع خلق عمل متماسك من نص مضطرب مهزوز. واستطاع إلى حد كبير إبراز خط درامي عـــنيف قـــاس، مستخدماً أقصى ما يعرف من الوسائل. لكنه لم يستطع تغطية كل

العيــوب. ولم يستطع المحافظة على نَفَسٍ واحد. فظهر الإخراج في فصلي المسرحية إخراجين منفصلين عن بعضهما البعض.

منذ البداية نجد اللونين الأحمر والأسود – الدم والحزن – والعرشَ والقبرَ والســيوف وعــنفَ الحــركة في تقاربها وتباعدها، في دورانها وانهيارها، وغموضَ الظــلال التي تجعل من الأشخاص والمكان أشباحاً غير واضحة المعالم. وأخيراً قِطَعُ الجلد الممزقــةُ المعلقةُ في نهاية المسرح تحيط بستائر العرش الثمينة. وهذه هي مفاتيح الإخراج يصوغها المخرج في تشكيل جمالي مدروس دقيق يوحي بالعنف والشراسة. فالحركة سريعة عنيفة. والحوار متدفق حاد. والحيوية الجهنمية تتراوح أضواؤها بين الــنور الــباهر والشحوب المصفرِّ. ثم تأتي مشاهد القتال والموت لتزيد من تأكيد العنف الشرس.

قــد يقــال إن المخرج زاد في الحركة وكان بإمكانه الاستغناءُ عن بعض المشاهد كمشاهد القتال أو المجون الداعر. وقد يقال إن المتفرج يعيش في دوامة من الضــجيج والصــخب والحــركة مضــيِّعاً تسلسلَ الخط الدرامي بطرفي صراعه وتطورهمــا. لكن هذا بالضبط هو غاية الإخراج. فقد قصد المخرج إلى إعطاء جوٍ عــامٍ تعيشه الأحداث والأشخاص أكثر من قصده إلى تمييز الأحداث والأشخاص منطــلقاً من شمولية الصفة الإنسانية للنص. لأن الأشخاص هنا تاريخ بشري طويل يجــرُّ وراءه الأحقــادَ والدمــاء والأطمــاع. وهذا وعي دقيق لجوهر المسرحية وروحها. ولو لجأ الدكتور الصبان إلى إبراز فردية الأشخاص والأحداث لابتعد عن روح الــنص، ولســمح لعيــوب المسرحية بالظهور. فهي إذن، عملية مزدوجة الغاية: تفسيرُ النص من ناحية، وتغطيةُ ضعفه من ناحية ثانية. وبذلك يقف الفصل الأول متفرداً في الأعمال المسرحية لأنه يوظف الحركة المسرحية – وإن أسرفت – توظيفاً ذكياً ومقنعاً. لكن الفصل الثاني مختلف تماماً. ومع أن المخرج حاول المحافظة عــلى عــنف الفصل الأول، إلا أنه لم يصل إلى ما يريد. وبدت المشاهد مفككة ومضطربة. وبدت الوسائل التي خلقت الجو العنيف في الفصل الأول ضعيفةَ الأثر

في الفصل الثاني. فلعبةُ الضوء والظلام والانتقال الفجائي من هزل الضحك إلى جد الصراع الدموي والحركة الدائرية المتكورة، هذه كلها ظهرت عاجزة عن خلق الجو المطلوب. والدكتور الصبان هنا يحاول أيضاً ترقيع النص بإدهاش الجمهور. إلا أن الافتعال من طرف والتفاوت المربك بين العنف والفتور من طرف آخر، جعلا من الفصل الثاني محاولة يائسة للوصول إلى النهاية. وأنا لا أضع اللوم على الدكتور الصبان بقدر ما أضعه على الكاتب. ويكفي أن عرض المسرحية نجح في دمشق رغم سقوط المسرحية من قبل في القاهرة وتونس.

أما الممثلون فقد تفاوتوا في الإجادة تفاوتاً كبيراً.

(منى واصف) أضافت لنفسها نجاحاً جديداً في دور الملكة جليلة. فقد أقنعتنا بتلك الشخصية المعقدة التي تسوقها شهوةُ العرش فتتمزق بين يديها القراباتُ والدماء. وكان صوتها واضحاً جلياً راعد الرنين رغم هدوئه الظاهري. وكانت حركتها متزنة وقورة.

(طلحت حمدي) أجاد في دوره مادام حواره سريعاً. أما حينما يطول الحوار أو يصل إلى المونولوج الداخلي الطويل، فكان يضعف ويتهاوى علماً بأن هذه المواضع هي التي تكشف عمق موهبة الممثل. وهذا يعني أن أمام طلحت حمدي درباً طويلاً إذا أراد لنفسه مكانةً حقيقية في ميدان التمثيل وإمكانياتُه في ذلك متوفرة. ويجب ألا يغتر بشهرته التي نالها عن طريق المسرح التجاري.

و(عدنان بركات) أجاد وأبدع. فقد ظهر ثابت القدم على المسرح. فظهر في صوته شتى الانفعالات والأهواء. ويمكن القول إنه هو ومنى واصف كانا البطلين الحقيقيين في هذه المسرحية. ولولا سرعته في الإلقاء أحياناً وفشله في التحكم بانفعاله أحياناً، لتفوق على الجميع. أما بقية الممثلين فقد كانوا عاديين.

ومع ذلك، فإن "الزير سالم" حدثٌ مسرحي هام. ذلك أن الجرأة والعنف والشمولية هي ما نكسبه في هذا العرض المسرحي.

٧

حصاد الموسم المسرحي في عام

(الثورة) – ١٩٧١/٦/٢٩

الصيف بلزوجته الساخنة يأتي مهدهداً الفتورَ الناعس، ساحباً على الذهن شيئاً من خمـــول، ملقياً على قاعات المسرح ظلالاً من صمت. فلا الستائرُ ترتفع عن خَفْقِ أصـــوات الممثلين، ولا الصالاتُ تلتمع فيها عيون النظارة المؤتلقة. فالصيف يحطُّ رحالَه اللاهبة في المدينة البراقة.

لكـــن.. إذا كان المسرح يهدأ ويستكين بعد الموسم الذي مضى، ويستعدُّ للموسم الـــذي سيأتي، فإنه من حقه علينا أن يتلفَّت منا العينُ والعقلُ إلى ما انتهى. لعل في استعادة الصورة الذاهبة اعتباراً وفائدة. ولعل في قراءة ما مضى عوناً على قراءة ما سيأتي. وذاك هو غربلة حصاد الموسم المسرحي.

ونحـــب مـــنذ الـــبداية إخراج مهرجان الفنون المسرحية عن البحث لأنه يســـتحق الدراسة وحده لمعرفة ما فيه من تجارب يمكنها إغناءُ مسرحنا، ولأنه ليس مـــن تقديم القطر. وفي دراستنا للموسم المسرحي، نحتاج إلى معرفة ما قدمناه نحن. ما ميزاته؟ وما ملامح المستقبل فيه؟

العروض

قدمـــت دمشق ما يقرب من عشرين عرضاً تقاسمتها ثلاثُ جهات: المسرح القومي والمســـرح الحر ومسرح المؤسسات. ونقصد بالأخيرة الجامعةَ ومعهدَ الحرية وبعضَ المدارس. وهذا العدد يدل على وجود قاعدة عريضة للمسرح استطاعت تمويل هذه العـــروض. واتساعُ القاعدة المسرحية بين الجمهور يفرض على المسرح القومي – وقد قدم ربع هذا العدد فقط – واجباً أولياً هو زيادة عدد عروضه. وهذا الواجب الأولي قـــد يكـــون أهم مهمة على عاتق المسرح القومي، لأن اقتصاره على خمسة

عروض في العام لا يسدُّ حاجةَ رواد المسرح - وهم يكثرون عاماً بعد عام - كما أنه يسمح للمسرح التجاري أن يقوم بالمهمة عنه. وقد رأينا تفاهة ما قدمه المسرح التجاري.

قد يقال إن زيادة العروض تفرض على المسرح القومي زيادةً في ملاكه الفني من مخرجين وممثلين وهو حالياً يشكو النقص. والجواب أن هذه مشكلة مديرية المسارح التي لا شك قد وضعت في حسابها منذ سنوات أن الجمهور سيزداد. والتي، لا شك، تعلم أنها إن لم تمدَّ يدها إلى الجمهور وتنغمسْ فيه، فقد تخلَّت عن مهمتها الأساسية وتركت المجال للمسرح التجاري أن يتغلغل تغلغلاً سيئاً بين الناس.

النصوص

تتراوح النصوص ما بين محلية وعربية وعالمية ومعدة. قدم المسرح القومي خمسة، ثلاثةٌ منها عالمية وواحدٌ عربي وواحدٌ محلي. وقدم المسرح الحر (شغلة فايتة ببعضها) و (العمر إلكن) و(حفلة سمر من أجل ٥ حزيران). ومجموعة مسرحيات شركة محمد الطيب. وقدمت الجامعة مهرجاناً مضغوط الزمن كثير النصوص. وقدم معهد الحرية (السيد) لكوربي.

وهذا يعني أن حظ المسرح المحلي ضئيل جداً، وأن ما قُدِّم منه - باستثناء حفلة سمر - هزيلٌ ضعيف أو بدائي. وفي هذا إساءةٌ بالغة إلى تطور الحركة المسرحية في القطر.

إن ما يجب الإلحاح عليه هو أن كل حركة مسرحية لا تعتمد على كتابها المحليين، حركةٌ طارئة سرعان ما تخمد. وقد أكدت توصيات المهرجانات والندوات على الاهتمام بالنص المحلي. فماذا جرى في دمشق هذا العام؟

المسرح القومي خذل النص المحلي خذلاناً كبيراً حين قدم أربعة أخماس عروضه من غير النص المحلي. بل واكتفى بعرض (الخطا التي تنحدر) مرة واحدة فقط. وانتقى المسرح الحر نصوصاً هزيلة غايتُها استدرارُ الضحكة وشباكُ التذاكر.

ثم أوصلت شركةُ محمد الطيب الأمرَ إلى أخفض مستوى. وما النتيجة من ذلك كله؟ إنها، ببساطة، إعطاءُ فكرة سيئة عن النص المحلي وإفقادُ ثقة الجمهور به، والوقوعُ مرة بعد مرة في الابتعاد عن وضع الأسس السليمة لإقامة حركة مسرحية متزنة واثقة معتمدة على ذاتها. ولولا (حفلة سمر) لقلنا إن القطر كله يخلو من كاتب مسرحي جيد.

مرة أخرى يبرز واجب المسرح القومي وتقصيرُه. إن عليه الاهتمام بالنص المحلي.

الظاهرة البارزة في النصوص جميعاً هي الالتزام. وهذا وعي مسرحي.

لقد كان الأدب، ومازال، دفاعاً مجيداً عن حقوق الإنسان وهو يفتش عن الخبز والحرية. وقد تطور هذا المضمون العام للأدب مع تطور الزمن حتى تمثل في العصر الحاضر بأعلى تكريمٍ للإنسان حين التزم بالواقعية الاشتراكية. ولكن هذا الالتزام منزلق خطير بقدر ما هو اتجاه ضروري. إذ قد ينقلب إلى السطحية والمباشرة بسرعة مذهلة مما يولد عند الجمهور نفوراً، ويفصل في الوقت نفسه بين الدفاع عن كرامة الإنسان وبين إنسانية هذا الدفاع. ويصبح الفن بعد ذلك تشويهاً للقيم الإنسانية.

والنصوص التي قُدِّمت هذا العام، تمثل – في أكثرها – فهماً سليماً للالتزام. أما المسرح القومي فقد بدا واعياً أشد الوعي حين انتقى (زيارة السيدة العجوز) و (جان دارك) و (السعد) وأعاد (العنب الحامض). ففي هذه النصوص الأربعة إدراك عميق لمفهوم الحرية المرتبط بالصراع الطبقي مع صياغة فنية عالية. وهذا تطور حاسم في المسرح القومي. فقد كان منذ سنوات لا يهتم إلا بجودة النص العالمي. أما في هذا العام، فهو يهتم – إلى جانب الجودة الفنية – بالمضمون الفكري. وفرق بعيد بين (رجل القدر) و (جان دارك) وكلتاهما لبرنارد شو. فالأولى تدور حول الصراع القومي الإنكليزي الفرنسي – وهذا لا يهم المواطن العربي – بينما الثانية صورة عن كفاح عادل لشعب يريد حريته. وقد عرض المسرح القومي الأولى

منذ سنوات. والثانيةَ هذا العام.

حول المضمون

غـــير أن بقيـــة النصـــوص لم تتمـــثل فيها صفة الالتزام الحقيقي. وبدت – باســـتثناء حفـــلة سمـــر – التزاماً سطحياً وهامشياً يكتفي بعرض بعض عيوبنا وأمراضنا عرضاً يعيد ما قاله وكرره مسرحُ الشوك. ولم يفهم أصحابُها أن الالتزام في حقيقـــته إنما هو ربطٌ لمظاهر الحياة اليومية فكراً وسلوكاً بالتركيب الاقتصادي والاجتماعي القائم. وإن هذا الربط هو الذي يخلق الثورة الفكرية الحقيقية التي هي قوام كل مسرح ملتزم.

والعرض السطحي هذا سنحصد منه – إن استمر – نتائج مخيفة لأنه يجعل الجمهور بعيداً عن فهم أسباب العيوب ويخفيها. وخفاءُ الأسباب يؤدي بالضرورة إلى العجـــز عـــن إزالـــتها. كما أن هذا العرض السطحي سيفقد مع الأيام قيمته وأهميته. فيصبح الالتزام نوعاً من الألاعيب البهلوانية.

مع الإخراج

هـــناك محاولة واضحة للاستفادة من تجارب المسرح العالمي في الإخراج. وهذا جيد. ولكن تجديدات المسرح عندنا لم تنبع من فهم أصيل للمسرح وتاريخه، ولارتـــباط التجديد بالمضمون وطبيعة الجمهور. وإنما هو "تقليعة" أو "مودة" تتغير باســـتمرار. فمنذ عامين، مثلاً، درجت تقليعة "الجوقة" فصارت تتربع على المسرح بسبب أو بغير سبب حتى أضحت مدعاة للسخرية. أما هذا العام فالتقليعة هي إلغاءُ الستار وتحركُ الممثلين ضمن الصالة.

نحـــن من غير شك بحاجة إلى الأخذ عن تجارب المسرح العالمي شريطة أن ترتـــبط بطبيعة النص والموضوع بحيث يصبح الخروج على "التقليد" ضرورياً لنقل روح النص إلى الجمهور. أما أن يصبح التجديد "مودة" نغيرها بسرعةِ تغييرِ النساء

لأزيـــائهن، فأمرٌ يدل على غير الذكاء. والعملان اللذان حققا التجديد بجدارة هما (السعد) و (حفلة سمر). فقد كانت غاية إلغاء الستارة وتحرك الممثلين ضمن الصالة فيهمـــا هـــي تنبيه الجمهور إلى أن شيئاً ما هاماً وخفياً يكمن وراء الحكاية المروية. وظهـــر التجديد في (حفلة سمر) على الخصوص جزءاً من صميم النص. وهذا هو التجديد الحقيقي الذي يساعد على تطوير حركتنا المسرحية.

وبعد

ومن هذا العرض السريع للموسم المسرحي الذي مضى، ألا يمكن أن نضع للمستقبل خطوطاً أساسية متطورة وجادة؟

٨
العرض المسرحي (الملك لير)

تأليف: وليم شكسبير

إخراج: علي عقلة عرسان

صالة الحمراء عام ١٩٧٢

ملاحظة: لم أجد دليلاً لهذه المسرحية.

(الملك لير) جرأة ينقصها الإتقان

(الثورة) - ١٩٧٢/٦/٦

إذا كان النقاد قدتنوعوا في فهم شخصية (الملك لير)، وإذا كان المخرجون قد فسروها تفسيرات مختلفة، فعلى الناقد المسرحي ألا يفرض على المخرج تفسيراً معيناً يحاسبه على أساسه. وإنما يتابعه في فهمه للشخصية ثم يسأله بعد ذلك: هل استطاع نقل تفسيره إلى المسرح؟ وهل استطاع إقناع جمهوره بالشخصية التي انتقى لها تفسيره الخاص؟

وقد انتقى علي عقلة عرسان – مثله في ذلك مثل كل المخرجين – تفسيراً معيناً وضّحه في قوله (نظرتُ إلى لير الإنسان غير نظرتي إلى لير الملك. لم يختف الإنسان في إهاب الملك إلا بفعل الملق والتزلف وما يحاط به ذوو النفوذ من متزلفين وانتهازيين يُفسدون في أذهانهم الصورةَ النقية الموضوعية عن العالم والناس ويفصلونهم عن الإنسان. لير الملك عُزِل عن الشعب فعُزِل عن الإنسان ولم يهتد إلى نفسه وإنسانيته إلا بعد أن وُضِع على محك التجربة وعانى من البرد والجوع).

وفهمُ عرسان للشخصية على هذا الشكل دليلٌ على تفاعله مع جمهورنا الذي لا يهتم بلير الملك بل يهتم بالإنسان فيه. ويهتم لهذا الفهم الدقيق للمسرحية وهو فهمٌ يحتاج إلى الجرأة في التفكير والتقدير لفضح تزلف الانتهازيين في مرحلة تاريخية تتطلب الكثير من الجهد والجد والصراحة.

وفي فهمٍ كهذا تكون مهمةُ الإخراج جلاءَ العواطف الإنسانية بعيداً عن المغالاة في إثارة الحواس بالميكانيكية المسرحية. وبمعنى آخر: تكون مهمة الإخراج إثارةَ الوجدان والتفكير أكثر من إشغال المتفرج بمظاهر عينية وسمعية.

وطريقة علي عقلة عرسان في الإخراج عامة، تتناسب مع هذا الفهم. فهو يمتاز في إخراجه لجميع مسرحياته بميزتين أساسيتين هما: البساطة والعمق. فإذا تخلى عنهما أو عن واحدة منهما، تعرض سريعاً للسقوط والفشل. وقد حاول في

(الملك لير) أن يتقيد بهاتين الصفتين. فكانت حركته سهلة بسيطة تتلخص بهذا المبدأ الصارم وهو القرب والالتحام بين المتشابهات، والبعدُ والتنافرُ بين المتناقضات مع اضطرابِ موضعِ القدم حين التمزقِ النفسي. لكنه يتخلى عن صفته الثانية وهي (العمق) حين يخونه فهمه لشخصية الملك لير.

لقد أراد (لير) الإنسان لا الملك. وكان الأحرى به أن يجرد الشخصية من الزمان والمكان وأن يبتعد عن الواقعية الدقيقة. إلا أنه كان يصر – بالديكور والإضاءة والتأثيرات الضوئية والبصرية – أن يعطي شكلاً قريباً من الواقعية. وبذلك ابتعد بنا عن تفسيره الإنساني الشامل للشخصية واقترب بنا من شخصية الملك ذي التاج والعرش في بلد معين من بلدان العالم هو إنكلترا التي عرض المخرج على المسرح خارطتها.

وبعد.. ما حصيلة ذلك كله؟

في تقديم (الملك لير) أصاب المسرح القومي في المنهج وأخطأ في التطبيق وكشف عن عيوبه.

أصاب حين تصدى لهذه المغامرة الضخمة مع عمل كبير يزيد من خبرة الجمهور والممثل والمخرج. وأظهر أنه يتمتع بروحٍ نضالية عالية في ميدانٍ يحتاج إلى الجرأة في سبيل التفتيش عن الأحسن والأفضل. لكنه عجز عن الوصول إلى مقدارٍ من الإتقان لا بد منه.

ترى؟ هل المسرح القومي عاجز عن الإجادة في تطبيق منهجه أم هو مستهتر في تطبيقه؟

سؤال أود أن يطرحه جميع العاملين في المسرح القومي على أنفسهم، خاصة وأنه الوجه المسرحي الذي نعتز به ونحبه ونتمنى له استمرار النجاح.

٩

العرض المسرحي (الغرباء)

تأليف وإخراج: علي عقلة عرسان

على مسرح الحمراء اعتباراً من ١ / ٣ /١٩٧٤

هذا العرض على مسرح سينما الزهراء في حمص - أيار - ١٩٧٤

<u>الممثلون</u>

١ - محمود جركس	المنادي
٢ - عبد الله النشواتي	فؤاد
٣ - عدنان بركات	المختار
٤ - بسام أبو غزالة	سعيد
٥ - يوسف حنا	يوسف
٦ - عبد الله عباسي	ماهر
٧ - اسكندر عزيز	علي
٨ - عبد المولى غميض	مصطفى
٩ - شفيق المنفلوطي	أبو يونس
١٠ - أحمد عداس	أبو داوود
١١ - رياض شحرور	غريب ١
١٢ - فارس الرفاعي	غريب ٢
١٣ - عصام عبه جي	فياض
١٤ - سليم حانا - عبد السلام الطيب	غريب ٣
١٥ - عبد الفتاح المزين	غريب ٤
١٦ - رياض نحاس	عز الدين
١٧ - حسن عكلة	شهاب
١٨ - ياسين بقوش	رافع

١٩ – محمد الجبولي صادق

٢٠ – يعقوب أبو غزالة عياش

الفنيون

الديكور : تصميم وتنفيذ: حسان أبو عياش

الموسيقا: حسين نازك

مساعد المخرج: بهاء سمعان

مدير المنصة: محمد نجاح المرادي

الماكياج: عبد الرحمن كرزون

الإضاءة: عدنان شعبو

كلمة المخرج

لا أجد ما أقوله عن مسرحية (الغرباء) غيرَ ما كتبته فيها. وقد حاولتُ في إخراجي للمسرحية أن أجسد الحوادث والمواقف والأفكار في الشخوص المسرحية، وأهيىء الجو الملائم – قدر الإمكان – لتقديم العمل في إطاره. وقد بذلت جهدي، وبذل الممثلون جهودهم، في الوصول إلى هذه الغاية. ولكن ستبقى في نفوسنا دائماً حسرةٌ نتيجةَ عملنا على مسارح لم تكن أصلاً دورَ عرضٍ مسرحية، ولم تُصمَّم لهذا الغـرض. وهي لهذا السبب، لا تمكننا من تحقيق ما نطمح إلى تحقيقه. وتضعنا أمام الأمر الواقع مجبرةً إيانا على التلاؤم معه ومع أخطائه.

وقـد حرصـنا دائمـاً، وسنحرص، على أن نكون مع جمهورنا في كل الظروف).

(الغرباء) بين الرمزية والمباشرة

جريدة (العروبة) الحمصية – ١٩٧٤/٥/٣٠

الرمز في الأدب والفن عامة، وسيلة من أرهف الوسائل الفنية. فقد يسقط الكـاتب في الغمـوض فينقلب فنه إلى أحجية تفقد قدرها على التفاعل مع الناس وتضـيع فيهـا ملامـح الحياة. وقد ينـزلق الكاتب – إذا أراد التبسيط – إلى الإسراف في الوضوح والمباشرة. فيصبح الرمز عبئاً على الفن.

ومهمـا كـانت مشكلة الرمز هامة في مختلف الفنون والآداب، فإنها في المسرح أبرزُ وأضخم وأوضح لأن المسرح هو الفن الوحيد الذي لـه علاقةٌ وتماسٌّ فوريٌّ مع قطاعات واسعة من الناس أثناء أدائه ونقله إليهم.

ولهـذا، نجـد الكتاب المسرحيين كثيري الحذر من استخدام الرمز. لكن الرمـز، رغـم الحذر، يغريهم أكثر من غيرهم من الفنانين والأدباء لأنه يساعدهم مساعدة فعالة على توضيح أفكارهم.

وهكـذا يمكن تلخيص مشكلة الرمز في المسرح بأنها من أحسن الوسائل الفنية المساعدة ومن أخطرها.

كمـا يمكن القول إن علي عقلة عرسان في مسرحية (الغرباء) التي قدمتها فرقة المسرح القومي منذ أيام، قد وقع بين طرفي المقص.

إنه يريد أن يقدم تاريخاً مركَّزاً للقضية الفلسطينية منذ البداية حتى حرب تشـرين مـن خلال الأمة العربية التي مرَّ عليها من الأحداث في فترة ربع القرن الأخيرة ما يفوق الحصر. ويريد أيضاً أن يوضح – حسب وجهة نظره – المرتكزاتِ الفكـريةَ والتطورات السياسية والعسكرية التي انتقلت بالعرب من الهزائم المتوالية إلى النصر.

ولا شك أن تاريخاً طويلاً كهذا، حافلاً بكل هذه التغيرات والتطورات، لا يمكـن عرضـه على المسرح بشكل سردي حتى لا يفقد ميزة المسرح الأولى وهي

تصويرُ الحياة ونقلُها بغية التفاعل معها. فكان استخدامُ الرمز منقذاً لـــه. إذ يجسد فلسطين والأمة العربية بقرية يأتيها جماعة من الغرباء يطلبون الحماية. ثم لا يلبثون أن يكيـــدوا لسكان القرية الذين آووهم، فيطردوهم من قريتهم ويقتلوا أبناءهم. ثم يعجـــز سكان القرية عن طردهم لأنهم مشتتون ضائعون. حتى إذا جمعوا صفوفهم أمكنهم طردُ الغرباء والانتصارُ عليهم.

وهذا الرمز – القرية وأحداثها – يمكن تطبيقه بدقة على تسلسل الأحداث العـــربية منذ نكبة فلسطين وما تلاها حتى حرب تشرين. لكن هذا الرمز المفضوح المباشر المفهوم بكامله لا يستطيع جذب جمهورٍ يعرف سلفاً ما سيحدث.

غـــير أن علي عقلى عرسان الكاتب والمخرج يعلم أنه قد يخسر اللعبة إذا تعـــامل مـــع الرمز على هذا الشكل. فحاول أن يجذب انتباه الجمهور بشيء غير الحكاية المعروفة. وهو أنه بنى الحوادث المعروفة بناء درامياً مشوقاً ممتعاً حارَّ الصراع حيويَّ التسلسل غنيَّ الشخصيات.

لكـــن هذا البناء الدرامي المشوق انقلب في الفصل الثاني إلى حوار فكري طويـــل يسرد مجموعةً ضخمة من وجهات النظر السياسية والفكرية. وإذا بنا نرى الشخصـــيات المباشـــرة المفضوحة التي اقتنعنا بها رغم ذلك لأنها حيوية تتصارع وتـــتفاعل مع الحياة، تخسر حيويتها في الفصل الثاني وتحتفظ بالمباشرة وحدها. ولم تستطع كلُّ حركات القفز والأيدي والأرجل من الممثلين أن تقنعنا بأننا أمام كائنات إنسانية. وظلت سمتها الأساسية أنها ليست أكثر من وسيلة يستخدمها الكاتب لنقل أفكاره. وهذا هو الخطأ الأكبر في المسرح.

لكن علي عقلة عرسان المخرج يعلم تماماً أن الممثلين حين ينقلبون إلى آلة تســـجيل، فـــإنهم يقتلون مسرحيته في مهدها. فلجأ إلى حيلة فنية بارعة يلجأ إليها المخـــرجون دائماً في موطن الضعف وإن لم تكن من الفن في شيء. هذه الحيلة هي (الصـــراخ). فقد كان الممثلون طوال الفصل الثاني يصرخون صراخاً ضارياً مُهلكاً تزرقُّ له شفاههم وتجفُّ معه حلوقهم.

وبهذه الحيلة استطاع علي عقلة عرسان أن يمضي بفصله الثاني على درجات الحد الأدنى من صمت الجمهور واستماعه.

بعد هذا كله: ماذا أراد أن يقول مؤلف الغرباء؟ لقد سرد تاريخ المشكلة الفلسطينية وسلسلةَ الأحداث الطويلة لصراعات الأمة العربية ليحلل أسباب النصر الكبير في تشرين. لكن هذا التحليل، بعد طول المناقشة، يرتدُّ إلى وجهة نظر عاطفية مثالية ملخصها أن الشعب العربي طيبٌ وجيدٌ يكفي أن توقظه ليحارب. ولا أعتقد أن النصر الكبير يأتي من هذه القناعة السطحية. وإنما هو نتيجةٌ لتحولات جذرية في البناء الاقتصادي والسياسي والفكري استمرت تفعل فعلها في الأمة العربية طوال ربع قرن.

قد يقال إن الكاتب ليس محللاً سياسياً حتى نطالبه بعمق التحليل ودقة التفكير. وهذا صحيح. لكن علي عقلة عرسان تخلى في الفصل الثاني عن صفة الكاتب المسرحي فحطم البناء الدرامي وجرد شخصياته من الحياة ليقول أفكاره. ثم كانت النتيجة هذه النظرةَ السطحية.

لقد قدم مؤلف الغرباء عرضاً مسرحياً فيه جدية وإتقان. وفيه استخدامٌ حصيف للتكنيك المسرحي. لكنه لم يستطع إخفاء العيوب القاتلة فنياً وفكرياً في مسرحيته.

ملاحظة

قدم المسرح القومي هذه المسرحية في مدينة حمص في هذه الفترة ضمن جولة قام بها في عدد من المدن السورية.

١٠

العرض المسرحي (البخيل)

تأليف: موليير

إخراج: حسين إدلبي

على مسرح الحمراء بدمشق اعتباراً من ١٩٧٤/١١/٩

الممثلون

١ – يوسف حنا	فالير	عاشق إليز وابن انسيلم
٢ – ثراء دبسي	إليز	ابنة أرباغون وعاشقة فالير
٣ – رياض نحاس	كليانت	ابن أرباغون وعاشق ماريان
٤ – عبد اللطيف فتحي	أرباغون	والد كليانت واليز وعاشق ماريان
٥ – عصام عبه جي	لافليش	خادم كليانت
٦ – محمد طرقجي	سيمون	أحد السماسرة
٧ – ثناء دبسي	فروزين	الخاطبة
٨ – أحمد عداس	المعلم جاك	طاهي وحوذي أرباغون
٩ – محمد جبولي	لامروش	خادم أرباغون
١٠ – سليم حانا	براندفون	خادم أرباغون
١١ – سلوى سعيد	ماريان	عاشقة كليانت ومعشوقة أرباغون
١٢ – عبد الله النشواتي	ضابط الشرطة	محقق
١٣ – محمد أنور المرابط	الكاتب	
١٤ – محمود جركس	أنسيلم	والد فالير وماريان

الفنيون

الديكور: تصميم: علي الحامض — رسم: مها العاقل – ماجد شمس

تنفيذ: آغوب مخشيكيان– عبد الحليم الأيوبي– ميخائيل طربوش

الأزياء: تصميم علي الحامض

الموسيقى التصويرية: ابراهيم جودت

الإضاءة والصوت: عدنان شعبو

الماكياج: مدام ستيلا

إدارة المنصة: أحمد مهدي خليفة

مساعد الإخراج: نصر الدين فؤاد

كلمة المخرج

المسرح نافذة على العالم

في الأدب العــالمي عامة، وفي الأدب المسرحي خاصة، أعمال خالدة لم تعد ملكاً لأصحابها أو للبلاد التي كتبت فيها. وإنما أصبحت ملكاً للإنسانية عامة لما تحمله من أفكار إنسانية شاملة.

وقــد ســعت غالبية المسارح في العالم – إن لم نقل جميعها – لتبني هذه الأعمال وتكرار تقديمها، رغم قدمها، حتى لا تحرم جمهورَها من الاطلاع على هذه الأعمال القيمة والتمتع بمشاهدتها.

ويعتــبر الكــاتب المســرحي موليير قمةً شامخة بين مؤلفي المسرحية الكوميدية الــناقدة. وتعتــبر (البخيل) إحدى روائعه الخالدة. لهذا وقع الاختيار على هذه المسرحية لتقديمها إليكم آملين أن تستمتعوا بمشاهدتها.

ونحن من خلال معالجتنا لهذه المسرحية لم نحاول التركيز على إظهار روح العصر الــذي كتــبت فيه من حيث الحركة والشكل فقط. وإنما كان همنا الأساسي هو التركيز عــلى إظهار العيوب المتغلغلة في العلاقات الاجتماعية ونقد بعض العادات السيئة السائدة بين أفراد طبقة معينة في ذلك العصر بقالب كوميدي وأسلوب كاريكاتوري.

وســوف نتذكر ونحن نشاهد بخيل موليير بخلاء كثيرين في مجتمعنا اليوم لايزالون يــنمّون أموالهم بالربا والتجارة الفاحشة والغش. في حين يقتّرون على أولادهم ومجتمعهم وحتى أنفسهم.

بالإضافة إلى ظواهر أخرى كثيرة لازالت تشوه مجتمع الإنسان.

بخيل موليير وألاعيب المخرج

(الثورة) - ١٩٧٤/١٢/٤

إذا كان إقبال الجماهير على المسرح مقياس النجاح، فلا شك أن المسرح القومـــي حقـــق نجاحـــاً فائقاً في مسرحيته (البخيل). ونفَّذ حلمَه القديم في جذب الجمـــاهير إليه وانتزاعِها من المسرح التجاري الذي يمزق باستمرار، كلَّ المحاولات الصادقة التي يقوم بها المسرح القومي لتنقية جو المسرح.

لكـــن المهم ليس تحقيقَ الجماهيرية بل أسلوبُ تحقيقها :هل هو الأسلوب الصـــحيح كما حدث في مسرحيات سابقة ناجحة من أمثال "طرطوف" و"العنب الحامض" و"السعد"، أم هو أسلوب تجاري حمل اسم المسرح القومي؟

وبمناقشـــة عـــرض (البخيل) نرى أن حسين إدلبي مخرج المسرحية استفاد بذكاء من إمكانيات النجاح. لكنه ذكاء من نوع خاص. فبالإضافة إلى أناقة الثياب وتعددهـــا وبســـاطة الديكـــور وجمالـــه، فقد استخدم أسلوب العرض التجاري - وهـــذا هـــو الذكاء الخاص - فلعب تلك اللعبة البارعة بسحب الجمهور من المسرح التجاري إلى المسرح القومي بالأسلوب نفسه.

لقـــد كـــتب موليير مسرحية (البخيل) ليفضح هذا النموذج من الناس، وليعـــرض التركيب النفسي والعقلي الخاص به من خلال سلوكية منبثقة عن حالة نفســـية وعقـــلية معيـــنة، معتمداً على مفارقات الخلاف بينه وبين مجموعة الناس الآخـــرين. فهـــؤلاء ينظرون إلى الحب والحياة والمال نظرة مغلوطة تشوه النفس الإنسانية.

ومولـيـــير يفضـــح هـــذا النموذج بحيلة فنية دقيقة هي المفارقة والسخرية اللاذعة بحيث نضحك على تفكيره ذلك الضحك "العقلي" الرفيع. وهذا النوع من الضحك أشق أنواع الكوميديا. وهو ما كنا نتوقعه من المسرح القومي. وهو القادر عـــلى جذب الجماهير بطريقة نظيفة هي مطمح المسرح القومي. وهو الذي يحقق

للمخرج الانتصارَ الحقيقي.

لكن حسين إدلبي عجز عن تقديم بخيل موليير بهذا الشكل الشاق الرائع. فاكـــتفى منه بجانب (الهزل) الذي هو أقل جوانبه أهمية لأننا في العرض المسرحي لم نضـــحك مـــن الســـلوك الإنســـاني ولا من مفارقة الأحداث، بل ضحكنا على (قفشـــات) في الأداء الحـــركي، وعلى ألعاب مفضوحة من الفأفأة والتأتأة، وعلى تهريج يسرف أحياناً إلى حد الإزعاج كما حدث مع عصام عبجي.

وهـــذا العجـــز عن إدراك روح المسرحية ظهر في إلقاء الممثلين. إذ كانوا يُلقون الحوارَ سريعاً ذا نبرة متشابهة إلا عند (القفشة) أو تهريجية الكلام. فاستعاضوا عـــن تبيان الحالة المناسبة بأداء جسدي ظاهري. وهذا هو مكمنُ الخطأ وسببُ هذا النوع من النجاح الجماهيري. فلما وصلت المسرحية إلى ذروتها، وذلك حين يعلم البخيل أن أمواله ضاعت، لم يستطع عبد اللطيف فتحي أن يضحكنا بذلك الكشف الســـاخر عن نفسية البخيل. فتحول إلى (ممثل درامي). ففي هذا الموقف يجب أن نضحك حتى الأعماق من مأساة البخيل حين يندب حظه ويشرح آلامه. وهنا روعة موليـــير وروعة الكوميديا. لكننا أحسسنا بنفس درامي مأساوي تخلص منه الممثل ببعض الحركات المضحكة. ولا أدري لماذا ذكّرني عبد اللطيف فتحي في هذا المشهد بـــدوره في (الملك لير) عندما يعلم بموت ابنته كورديليا فيندب حظه. فالحركة في المشهدين واحدة. وطريقة الإلقاء واحدة مع الفارق الكبير بين المشهدين.

والسبب هو أن المخرج لم يعتمد على روح كوميديا موليير بل اعتمد على الحـــركة الـــتهريجية الظاهـــرة وحدها. فلما وصل إلى النقطة التي لا ينفع فيها إلا السخريةُ من السلوك ضمن حالة مأساوية، انكشف العيب وانفضحت اللعبة.

يمكـــن القـــول، بعـــد هذا، إن (البخيل) لا تنضم إلى "السعد" و"العنب الحامض" و"طرطوف" لأنها عمل تجاري يحمل اسم المسرح القومي.

١١

العرض المسرحي (دون كيشوت)

تأليف: فيشرمان

اقتباس: ممدوح عدوان

ترجمة وإخراج: محمود خضور

على مسرح الحمراء اعتباراً من ٢٠/١/ ١٩٧٩

الممثلون حسب الظهور

١ – نذير سرحان	سجين – بيرو
٢ – فيلدا سمور	لينا – الزوجة – الأم
٣ – صبحي سليمان	الزعيم – صاحب الحانة – الأب
٤ – حسن عكلة	كيرتسيك – خوان
٥ – تيسير إدريس	الخاندرو – تاكو – الأخ
٦ – سلوم حداد	بيدرو – خوسي
٧ – ثراء دبسي	سيلفا – ألدونسا
٨ – إبراهيم كردية	سجين – الثري – الخال
٩ – زيناتي قدسية	سرفانتس – دون كيشوت
١٠ – عبد السلام الطيب	التابع – سانشو
١١ – مفيد أبو حمدة	الجندي

الفنيون

مهندس الديكور: علي الحامض

تصميم الأزياء والإعلان: بتول ملاطيه لي

التنفيذ الفني: بتول ملاطيه لي

التنفيذ الفني: مها العاقل

التأليف الموسيقي والألحان: ابراهيم جودت

الإضاءة: عدنان شعبو

تنفيذ الديكور والملابس: مشغل مديرية المسارح

مدير المنصة: أحمد الحموي

مساعد المخرج: إيلي غريبة

(دون كيشوت)

خطوة في المكان

(الثورة) – ١٩٧٩/٣/٣

من أبرز دلالات هذا العرض المسرحي أن المسرح القومي مازال يراوح في مكانه، وأنه خلال السنوات الأخيرة المنصرمة لم يعد يهمه إلا أن يقدم عملاً مقبولاً يحافظ به على وجوده. وإذا كان في الحين بعد الحين يقفز فوق هذا الحد المتوسط، فإن الاستثناء يؤكد القاعدة.

ويبدو أن ممدوح عدوان ومحمود خضور دخلا لعبة المسرح القومي. وجهدا في إبقاء رأسيهما فوق الماء. فنجوا بصعوبة من الغرق.

ولا بد قبل الخوض في تفاصيل العرض المسرحي من ملاحظة أمور.

أولها أنه لا يجوز جعلُ مدة العرض المسرحي ساعتين متواصلتين. لأن الاستراحة بعد ساعة ليست مجردَ تقسيمٍ للعمل المسرحي، بل هي حاجة جسدية وفكرية. فالمتفرج بحاجة إلى تحريك رجليه أو تدخين سيجارة أو قضاء حاجة أو شرب ماء. وهذه حاجاتٌ لا يستطيع أحدٌ التحكمَ بها. وهي أشياء، إن لم تتحقق، أنقصت قدرةَ المتفرج على متابعة العرض المسرحي. كما أن المتفرج في فترة الاستراحة يكلم زميله عما شاهده ويناقشُه ويسأله عما غمض عليه. ولعل هذا الحديث الخاطف بين المتفرجين يزيد متعتهم وتفاعلهم. وهو شيء يدركه رجل المسرح جيداً ويسعى إليه ويحسب حسابه أثناء التنفيذ.

وثانيها أن الإضاءة في بداية العرض المسرحي ونهايته توجهت إلى الصالة بكثافة وحدة اضطرت المتفرج إلى إغلاق عينيه تأذياً من حدة النور. ولعل المخرج كان يقصد إلى فكرة من وراء هذا البهر للعين. كأن يقول لنا مثلاً – وقد حزر بعض المتفرجين ذلك – أن الصالة جزء من السجن الموجود على الخشبة. إلا أن

هـــذه الحيلة اللعوب لا تنبع من داخل البنية الفنية للمسرحية لا نصاً ولا إخراجاً. فهي غريبةٌ عنه ونقطةُ ضعف فيه. وكل ما قدمته أنها تؤذي العين إيذاءً جسدياً يجعل المتفرج ينفر ويضيق.

قد يعترض البعض على هذا الكلام. وقد يجده تخوفاً على مشاعر المتفرجين الحساسة. وقد يقول إنه بحجة عدم إيذاء العين والجسد نضيِّقُ الخناقَ على المخرج فلا نسمح لـــه بابتكار ما يشاء من الوسائل لتوصيل فكرته والإضافة عليها. ولكن علينـــا أن ننتبه إلى أن الفرق كبير بين تحذير المتفرج وإغاظته وإثارة انتباهه وغضبه بوســـائل مناســـبة للعرض المسرحي ومرتبطة به، وبين إيذاء المتفرج دون سبب. فالمتفرج في الحالة الأولى مشارك ناقم أو غاضب، مؤيد أو مستنكر ساخر. لكنه في كل الأحوال مشدودُ الانتباه. بينما هو في الحالة الثانية متضايقٌ مُشيحُ الوجه والعين عما يجري. وينتظر اللحظة التي ينصرف فيها عنه الإزعاجُ والإيذاء.

وهـــنا نصل إلى نقطة ثالثة اختص بها المسرح القومي وشاعت عند كثيرين من العاملين في المسرح. وهي ابتداع مجموعة من الحيل والألاعيب التي لا قيمة لها إلا أن تبهر المتفرج وتؤكد عنده قدرةَ المخرج على الابتكار حتى يقال عنه إنه مخرج ذكـــي. وإذا بالعرض المسرحي يقع في الشكلية الخادعة والبراعة المدَّعاة. ولا يفعل المخـــرج هذا التكلف إلا حين يكون المتفرج في الدرجة الرابعة من اهتمامه، وحين تكـــون العلاقـــة بـــين المخرج والمتفرج علاقة استلاب وتسلط. فلا يهتم المخرج بالعرض المسرحي إفهاماً، بل يهتم به أناقةً واحتيالاً. وللتأكد من ذلك يمكن مراجعة دفاتر المسرح السوري في السنوات الأخيرة الماضية ليتذكر المسوحَ الفضفاضةَ التي لبســـها المســـرح في الديكور والإضاءة والحركة. فلم تزد على أن حولته إلى دمية كثرت أصباغُها بقدر ما فقدت من الحياة. وأكدت في الوقت نفسه أزمة المسرح.

وقد فعل محمود خضورذلك أيضاً في لعبة الإضاءة من ناحية، وفي الديكور من ناحية ثانية. فقد وضع على المسرح ديكوراً جيداً معبراً عن السجن الذي وضع فيـــه شخصياته. وسمح لنفسه بحرية الحركة على المنصة. لكنه لم يقتنع بهذا الديكور

المعبر، بل أضاف إليه مشنقةً وشيئاً معلقاً في السقف لم أعرف ما هو، وعدداً من المرايا التي تلمع في أعيننا طوال العرض دون أن تبررها الكتابةُ الموجودةُ على قفاها، وشيئاً معلقاً على أحد جدران الصالة لم أعرف أيضاً ما هو. فإذا تجاوزنا ذلك كله واعتبرناه "إبداعاً إخراجياً"، فما كان لنا أن ننسى أن العرض المسرحي كان ينقصه (الانضباط المسرحي) الذي هو دليل احترام الفنان لنفسه ولجمهوره. فقد كان الممثلون يخرجون ويدخلون على هواهم. وقلبوا المسرح إلى قاعة تدخين فيها جميعُ أصناف الدخان الأجنبي، متناسين أن السيكارة قطعة حاسمة الدلالات على خشبة المسرح.

لهذا قلنا إن ممدوح عدوان ومحمود خضور وقعا في فخ المسرح القومي. فكان عملهما "فاتراً" لا بارداً ولا ساخناً. فخسرا ذلك الطموح الشجاع إلى شكل جريء متفاعل مع الجمهور مثير للذهن والإحساس.

* * *

تدور المسرحية في سجن يضم نماذج متعددة من الناس، بين سياسيٍّ وموسٍ ومغتصبِ نساءٍ ولص. وإلى هذا السجن يأتي (سرفانتس) الذي سجنوه لأنه أديب مدافع عن الفقراء. ويستغرب السجناء حكاية الكاتب السجين. فيشرح لهم قصته. لكنهم لا يفهمونه تماماً. فيحيلونه إلى المحكمة بتهمة أنهم لا يفهمون. ويبدأ سرفانتس دفاعه عن نفسه. فيحكي لهم حكايته وأقواله وكتاباته. ولكي يكون الدفاع مفهوماً واضحاً فإنه "يمثل" لهم ما كتبه عن (دون كيشوت). وهنا تدخل المسرحية في لعبة حساسة. إذ تصير مجموعةً من المشاهد التمثيلية يصبح السجناءُ ممثلين فيها، وتشرح لنا سبب سَوْقِ سرفانتس إلى السجن. وتعرض لنا شخصية دون كيشوت الطريفة التي مرت بأزمات متوالية كان منها رفضٌ لإلغاء حديقة أطفال، وحكايتُه مع الطاحونة التي تخيلها قصراً وتخيل عاهرتها (دولسينا) ملاكه الجميل التي أحبها وخاطبها بإنسانية لم تسمعها من قبل. وشيئاً فشيئاً يفهم السجناء الحقيقة وهي أنهم مظلومون مضطهَدون. وإذا بالموس (دولسينا) ترفض أن تكون مومساً.

وتتفجر إنسانيتها. ويدرك الجميع معنى الحرية والعمل السياسي، وأن الإنسان صار للـــبيع في المجتمع الاستهلاكي، وأن عليهم أن يتمردوا لتحقيق إنسانيتهم. ويذهب سرفانتس إلى السجن. وتنتهي المسرحية بنشيد يؤكد إنسانية الإنسان وحريته.

أما العرض المسرحي فقد سار ببراعة وذكاء منذ البداية حتى أول مشاهد دون كيشـــوت. ولعل أجمل ما فيه أن المسرح يتحول منذ دخول (سرفانتس) إلى منصة لإلقاء الشعارات السياسية الصريحة والجريئة دون أن تقع المسرحية بالمباشرة. ولعل هذا القسم من أمتع المسرحيات السياسية وأقصرِها طريقاً إلى قول ما تريد. ومـــا ذلـــك إلا لأن شـــعاراتها وتصـــريحاتها جاءت نابعة من داخل البنية الفنية للمســـرحية. فما دام سرفانتس سجيناً سياسياً، وماداموا يسألونه عن جريمته، فمن الطبيعي أن يجيبهم بما يلائم تهمتَه وعملَه وسببَ غضب السادة عليه. ومن الطبيعي أن يستوضـــح السجناءُ أموراً أو يسخروا من أمور. فيردُّ عليهم سرفانتس شارحاً موضحاً. تماماً كما لو سألك واحد عما أكلت البارحة فذكرت لـــه اسم نوع من الطعام. ويكون كلامك منطقياً مقبولاً. لكن هذا الإقناع بالكلام السياسي الواضح المركـــز لا يســـتمر طويـــلاً. فمنذ أن تبدأ مشاهد (دون كيشوت) يهبط العرض المســـرحي ويخرج عن موضوع التهمة الموجهة إلى سرفانتس. والسبب في ذلك هو الفرق بين المسرحية الأصلية وبين إعدادها. إذ يبدو أن "فيشرمان" كتب مسرحيته دفاعاً عن قضايا إنسانية عامة. فحولها ممدوح عدوان إلى عملٍ سياسي. فقد كانت المشاهد التي أتى بها الكاتب عن حديقة الأطفال وعن حكاية حب حولت الداعرةَ إلى إنســـانة تشـــعر بكرامـــتها، هي صلب المسرحية وأصلها. ولذلك يهتف دون كيشـــوت (اتـــركوا مكاناً للحب. اتركوا مكاناً للجمال والطفولة. اتركوا فرصة للإنســـان). وقـــد حافظ ممدوح عدوان على هذه المشاهد بجوهرها. وأضاف إليها بعـــض التلمـــيحات السياســـية. فاختلَّ سيرُ العمل المسرحي واضطرب. وبدت المسرحية فجة مباشرة مخنوقة بالطروحات السياسية التي تضيِّع المتفرجَ لكثرتها وعدم التصـــاقها بالبنية الدرامية للمشاهد الممثلة. فكأن جوابك عما أكلت البارحة كان

حديثاً عن صعود الإنسان إلى القمر. وظهرت المسرحية مترهلة ثقيلة يمكن حذف قسم كبير منها دون أن يتأثر العرض المسرحي.

غير أن المسرحية ما تلبث أن تعود في النهاية إلى ألقها حين تمتزج القضايا الإنسانية بالقضايا السياسية. وتصير مشكلة الحب والشرف دفاعاً عن حرية الإنسان وهجوماً على الظلم والسجن. ويدرك السجناء البسطاء حقيقة الوضع وهو أنهم صاروا لصوصاً صغاراً لأن اللصوص الكبار يسرقون لقمتهم.

وقد استطاع محمود خضور أن يسير بالمسرحية إلى شاطئ الأمان لكن بصعوبة وحذر. فقد حقق حداً فاصلاً دقيقاً بين الشخصيات حين يتحول السجناء إلى ممثلين. ثم يعودون إلى شخصياتهم الأصلية. وقد تم ذلك بشكل واضح لا يترك مجالاً للضياع أو الخلط بين الأدوار. وأخص بالذكر (زيناتي قدسية) الذي كان يسير على حد رهيف في الشخصية. فهو سرفانتس وهو دون كيشوت. وبين الشخصيتين اختلاف كبير. لكن بينهما في الوقت نفسه تشابهاً كبيراً هو ما يكون بين الكاتب والشخصية التي يخلقها ويضع على لسانها أفكاره. ورغم التشابه فقد كنا نرى الاختلاف. ورغم الاختلاف فقد كنا نرى التشابه. وأخص بالذكر أيضاً (ثراء دبسي)، هذه الفنانة التي تمتاز في كل أعمالها بالصدق والإخلاص. وقد فهمت (ثراء) الصلة الوثيقة بين "سيلفا" السجينة و"دولسينا" الشخصية. وإذا كانت قد انتقلت من دور إلى آخر، فقد مزجت بين الشخصيتين فوَعَت إنسانيتها وتمردت على واقعها.

غير أن النقطة التي لم ينتبه إليها محمود خضور، هي أن العرض المسرحي كان يسير على وتيرة واحدة من الحركة ذات الإيقاع السريع. فلم نكن نرى الفرق واضحاً بين مشاهد السجن ومشاهد التمثيل مادام أسلوبه في تحريك الممثلين وإطارهم العام واحداً بحيث لم ينقلنا من بيئة إلى بيئة كما نقلنا من اختلاف الممثلين في الأداء. وأظن أن عدم الإيحاء بالجو والبيئة في كلٍ من المسرحية وتمثيل مشاهدها، كان عاملاً كبيراً في إرباك المسرحية وترهلها. إذ سارت على وتيرة واحدة أقرب إلى

الرتابة.

إن (دون كيشوت) عرض جيد من عروض المسرح القومي. ولئن كنا نقبله على علاته فلأنه عمل متماسك حافظ على حد متوسط من الجودة. وإذا كنا نرفضه على سقطاته، فلأن ممدوح عدوان ومحمود خضور قنعا من الغنيمة بالإياب، واكتفيا بهذا القدر المتوسط من الجودة. فأضعفا أملنا بطموحهما الشجاع في المسرح.

١٢
العرض المسرحي (سكان الكهف)

تأليف: وليم سارويان

ديكور: نعمان جود

موسيقا: طه حسين

إخراج: فواز الساجر

على مسرح القباني اعتباراً من ١٥/٣/ ١٩٨٨

المثلون حسب الظهور

غالية علي	الملكة
مروان فرحات	الدوق
أمل حويجة	الفتاة
غسان مسعود	الملك
ماهر الصليبي	الأب
كميل أبو صعب	غوركي
جهاد عبدو	الفتى الأبكم
فارس الحلو	رئيس العمال
إدريس الطيب	مساعد رئيس العمال

الفنيون

تصميم الديكور: نعمان جود

موسيقا: طه حسين

حركة: نيكولاي كاربوف

ملابس: ستيلا خليل

تنفيذ الموسيقى: ليف مارشين (بيانو) جهاد عبدو (كمان) همام عبدو (فيولونسيل)

سمير قصيباتي (أورغ) ناصر هاشم: سنتيسايزر

الأصوات: أمال السعدي–نادين رهك

التنفيذ الفني للديكور: أسماء شواف – زهير العربي – أسامة دويعر – فصيح كيسو

تنفيذ الديكور: أكرم عيد عامر – ناصر اليافي – مازن شخاخيرو – أحمد النجار

أبو علي جوهر – نور الدين القواص

الإضاءة: سعيد شعبو

الصوت: نصر الله سفر

مساعدا الإخراج: مأمون الفرح – فؤاد حسن

كلمة المخرج

هذه مقاربة إخراجية لمسرحية ليست سهلة. وصعوبتها تكمن في ترددها بين الواقع والخيال مشروطين ومثقلين بخصوصية فن المسرح. إنها نسيج متنوع من وقائع عاديـــة وأحـــداث بسيطة، انطباعات عميقة وتداعيات معقدة. لَهْجٌ هامسٌ وبَوحٌ متأجج ولغو عذب. شخوصٌ غريبة ومألوفة مسكونة بهواجس كبيرة ونزوات عابرة جماليـــة هامة في إطار التجربة المسرحية. ونأمل أن تكون خطوة على طريق طويلة وشاقة.

"ما هو المسرح؟

– الحـــب طبعاً. بدون الحب يكون الألم والخيبة. لا شيء غير الألم والخيبة، لا شيء آخر. أما مع الحب فهو الجمال والمشتهى "

فواز الساجر

سكان الكهف.. المسرحية القصيدة

جريدة (تشرين) – ١٩٨٨/٤/١٠

في ذلك المسرح القديم المهجورِ والمقرَّرِ هدمُه، يأوي ممثلان قديمان نسيا اسميهما وصارا (الملك والملكة) من كثرة ما أدَّيا أدوارَ الملوك (غسان مسعود – غالية علي). وهما ليسا زوجين لكنهما حبيبان قديمان. وقد انضم إليهما ملاكم قديم خاسر (مروان فرحات). ولأن الملاكمة نوع من التمثيل فقد قبلاه وسمياه (الدوق). والثلاثةُ لا مكان لهم إلا هذا المسرح المهجور. والثلاثة لا عمل لهم إلا التسول والسرقات الصغيرة. والثلاثة يعيشون في ضنك وجوع. فإذا حصلوا على رغيفٍ حاول كلٌّ منهم أن يجعل نصيبَ صاحبيه من الرغيف أكبرَ. ثم تأوي إليهم فتاةٌ شريدة لا عمل لها ولا سكن (أمل حويجة). ولأنها قامت مرة بدور مسرحي ما أيام الدراسة فقد قبلوها بينهم. فصارت ابنةً للملكين وأحبها الدوق. ثم تأتي إليهم أسرةٌ جديدة مؤلفة من أبٍ وطفله الرضيع الذي هجرته أمه، ومن دبٍّ ومدرب (ماهر صليبي – كميل أبو صعب). ولأن الرجل والدب يعيشان من التهريج بين الناس فإنهما ينتميان إلى المسرح ويحقُّ لهما أن يسكنا في المسرح القديم المهجور. لكن الطفل جائع يحتاج إلى حليب. فتنطلق العائلة إلى العمل. الملك يذهب إلى مجموعة العمال القائمة على هدم المنطقة ويقوم بآخر أدواره أمامهم. لكنه يخسر فردة حذائه. والأب والدب يرجعان دون طعام أو مال.

أما الدوق فلا يجد عملاً فيسرق من بائع الحليب حليباً. فإذا جاء العامل مفتشاً عن حليبه المسروق، يجد الفتاة التي أحبته وأحبها. فيرجع تاركاً للطفل طعامه. ويأتي رئيس العمال ومعاونه (فارس الحلو – إدريس الطيب) ليهدم المبنى. ويكتشف مأساة العائلة الكبيرة فيؤخر الهدم قدر ما يستطيع. ويُردفُ ذلك بوجبة طعام وشراب دسمة لمجموعة الجائعين. وفي آخر صباح للأسرة في الكهف المهجوز يأتي الدوق بعامل الحليب إسعاداً للفتاة. وتقف العائلة الكبيرة متطلعة نحو

نـــور الشمس في تفاؤل واستبشار. وكما بدأت المسرحية بعازف الكمان (جهاد عبدو) تنتهي به. لكنه في النهاية عامل الحليب العاشق.

والمســـرحية هادئة المسار، مليئة بالذكريات عذبِها وقاسيها، ذاتُ أحداث صـــغيرة تمـــر فلا يكاد يلحظها المتفرج. لكنها تتراكم فوق بعضها بعضاً لتبني في النهاية حكايةَ كهف صغير أوى إليه أناس صغار بحيواهم البسيطة الصغيرة. وبذلك تـــنمو المسرحية كلما ازداد الملتجئون إلى الكهف وكبرت العائلة. وبذلك يصعد البـــناء الدرامـــي للمسرحية ببطء لكن بثقة. فكلما كبرت العائلة ازدادت همومُ الأفواه الجائعة. وكلما كثرت الأفواه الجائعة شحذوا أنفسهم وجاهوا الحياة بسلاح وحيد لا يملكون غيره وهو الحب الذي ينمو ويترعرع. فكان هذا الحب المتنامي مع ازدياد الشقاء هو الهدف الإنساني الذي لا قيمة للإنسان من دونه. فإذا أضفنا إلى ذلك أن صراع المسرحية الرئيسي خفيٌّ تمثل جميعُ الشخصيات طرفَه الأول وتمثل الحيـــاةُ الشـــقيةُ طرفَه الثاني، أدركنا رهافةَ المسرحية وهدوءها وسر نموها وبناءَها الدرامـــي، وأدركنا عظمة الموقف النبيل للكاتب حين يتغلب الطرف الأضعف في هـــذا الصـــراع عـــلى الطرف الأقوى. فتنتهي المسرحية بتلك الإنسانية المشرقة المتحدية.

لقـــد أدرك المخرج والممثلون هذه الخاصية للمسرحية. فبنوها جزْءاً بعد جـــزء. لكن الجزئيات كثيرة وصغيرة. وقد تضيع عن عين المتفرج وذاكرته عندما تـــتلاحق بكـــثافة وتتابع. ولكي لا يضيع من المتفرج شيء منها فقد لجأ الممثلون والمخـــرج إلى مـــركب صعب هو إبراز كل الجزئيات بوضوح وجلاء. فإذا بكل الكلمات وكل الأفعال تتحول من التراكم إلى التراكب. وهذا الأسلوب لا يرهق الممثل فحسب، بل قد يرهق المسرحية كلها. لأن إبراز كل الجزئيات بكل الوضوح قـــد يجعلها تفقد أهميتها. ولا منجاة من الوقوع في هذا الخطر إلا إذا كانت فكرة المسرحية تنمو من خلال الجزئيات باطّراد واتساع.وهذا ما حصل. فقد برزت كل الأحداث الخفية التي لا تكاد تبرز. وترابطت باتساق ونمو. ولأن الأحداث متفرقة

تتراوح بين الذكريات البسيطة القديمة وبين الأفعال البسيطة الحالية، فقد استطاع هذا الأسلوب أن يبني الحكاية وأن يرتفع بشخصياتها وأحداثها في بناء درامي شامخ في قلب الكهف القديم المهجور.

وأهم ما صنعه فواز الساجر وفريقُ العمل المسرحي أنهم كشفوا عن العمق النفسي الكبير الكامن وراء الأحداث الصغيرة. ولئن كانت الأحداث الكبيرة الجليلة تعين الممثل والمخرج على توضيح جانبي الفعل الحركي والنفسي، فإن الممثل والمخرج يحتاجان إلى مزيد من المهارة والعمق لتحويل الأحداث الصغيرة إلى أحداث ضخمة تحمل مدلولاتها وتكشف – عبر جسد الممثل وكلامه – عن العواطف البسيطة في إهابها الإنساني العميق. وهكذا يصبح تقسيمُ الرغيف وهدهدةُ الطفل وإعطاءُ قطعة العملة – وأمثالُ هذه الأفعال هو الذي يبني المسرحية – أعمالاً جليلة لأنها قُدِّمت بعمق ووضوح وجلاء. وهذا جوهر ما فعله فواز الساجر وفريق العمل المسرحي.

إن أبرز ما قدمه إلينا العرض المسرحي هو عمل الممثل. فالتعبير بالجسد كان كاملاً سواء بالحركة العامة لجسم الممثل أم لأعضائه أم للتشكيل بين الممثلين. وكمثال على ذلك كانت أيدي الممثلين تنطق بما يوازي نطقَ الكلام حتى يمكن القول (إن أصابع كفِّ الممثل في العَدِّ خمسةٌ. لكنها في مقبض الشخصية واحد). وفي ذلك إتقانٌ مدروس لكل دور من بدايته إلى نهايته. وفي ذلك اكتمالُ الفن. وفي ذلك كانت المسرحية درساً في عمل الممثل لمن ألقى السمعَ وهو بصير. وقد استكمل المخرج أسلحته الشفافة حين وضع على المسرح (شاخصاً) يشبه المسيح المصلوب أو الأم الحانية أو الفزاعة التي توضع في الحقول لإخافة الطيور. لكنها في المسرح المهجور صارت أماً تأوي إليها حمامة السلام كما يأوي إليها الشخصيات في نومهم ويقظتهم ولهاثهم بالحب. وبذلك كانت المسرحية في مجملها قصيدةً للحب ناعمةً رقيقةً.

وجرياً على عادتي القديمة، حاولت رصد تأثير المسرحية في وجوه المتفرجين

ممن لا أعرفهم وممن لا علاقةَ وثيقةً لهم بالمسرح. وقد شاهدت على وجوههم تلك الــرقةَ الــناعمة. وفي تقديري أنهم سيذهبون إلى بيوتهم مصطحبين هذا الإحساس الــرقيق. صحيح أنهم قد لا يصادمون العرض المسرحي في عراكٍ مؤيِّدٍ أو مخالف. وقــد لا تــثير المســرحيةُ عندهم كثيرَ التفكير في مشاكل الحياة. لكنهم بالتأكيد ســيأوون إلى أسرَّتهم وسرائرِهم في حزنٍ شفاف يملأ أعطافَهم بنفحةٍ إنسانية تسمو بهــم في الحيــاة المــزدحمة بما فيها من عراكٍ ضاري الشقاء. وهذا ما تقصد إليه المسرحية. وهذا ما حققته.

لكــن العــرض المسرحي يحمل شيئين يمكن أن يهزاه قليلاً. وأثار لديَّ في العرض المسرحي شيئاً كنت أتمنى أن يحدث.

أمــا أول الشيئين فبسيط لكنه مربك. وهو عازف الكمان. فهو يدخل في الــبداية بثياب أنيقة. ويبسط علينا بعزفه رقةً حانيةً تضعنا في جو الحكاية. لكنه لا يلــبث أن يدخــل علينا بثياب عامل الحليب ويشترك في الحكاية. ثم يعود إلينا في الــنهاية بــثيابه الأنيقة الأولى ويختم المسرحية بمثل ما بدأها. لكنه في الخاتمة بائع الحــليب. فــإذا كانت البداية تمهيداً خارجياً تضعنا في جو المسرحية. فما شأنه في النهاية؟ أ هو شريك في الحكاية أم يقوم بإنهائها خارجياً كما فعل في التمهيد لها. وفي تقديــري أن الإبقــاء على أحد دوريه أو إدخالَه في ثياب بائع الحليب في البداية والنهاية أكثرُ انسجاماً مع سير المسرحية وبنائها.

وثاني الشيئين ليس بسيطاً وليس مربكاً لكنه يستوقف النظر والتفكير. فقد ذكرنا أن كل واحد من الممثلين يضبط كل حركة في دوره. لكنهم وصلوا في ذلك إلى الحــد الــذي كــانوا يقولــون فيه: (انظروا. إننا نمثل بإتقان). ونحن نحب إتقانهم. لكننا نحب إخفاءَ الإتقان أكثر. وما أجمل قول الشاعر ابن الرومي في المغنية وحيــد: (تــتغنى كأنها لا تغني). والجميل الرائع في التمثيل (أن يمثل المرء كأنه لا يمثل). وهذا لا يعني على الإطلاق الإقلالَ من الدقة أو الإتقان فالفن صناعة. ولا يعني أنهم فقدوا العفوية في أدائهم فقد تصرفوا جميعاً بانسيابية ولطف. لكن مهارتهم

في إخفاء فنهم كانت أقل من مهارتهم في صناعته.

وأعـــتقد أن هـــذا الأســـلوب فرض نفسه على المخرج حسب منظوره للمســـرحية. فقـــد ساعده على خلق مناخ المسرحية كاملاً. وحافظ على الرهافة والحـــنان. فلم تشذّ حركة واحدة عنه. وساعده ذلك أيضاً في الحفاظ على أجنبية المسرحية وابتعادها عن كل لمسة محلية. فكأن المخرج وضع بيننا وبين العرض لوحاً زجاجياً رقيقاً شفافاً. وكأنه يقول لنا: (انظروا فإني لا أحجب عنكم شيئاً. لكن لا تمـــدوا أيديكم إلينا). وللحفاظ على هذا اللوح الزجاجي فقد اضطر الممثلون إلى رسم كل الحركات بدقة وانضباط حتى لا تفلت منهم حركة واحدة تنـــزلق إليهم من تصرفاتهم اليومية في الحياة ما عدا الدب. ففي بعض إيماءاته كان يتصرف كما نتصـــرف نحن في الحياة. وفي هذه الإيماءات البسيطة كان اللوحُ الزجاجي ينكسر فنمد أيدينا إلى الخشبة. وعند ذلك كانت الصالة تمتلئ بهمهمات حارة.

أما الشيء الذي تمنيت أن يحدث فهو كسر اللوح الزجاجي طوال العرض حـــتى يكون أكثر جماهيرية وأكثر قرباً. لكن الأمنية شيء وما يريده المخرج المبدع شيء آخر. وقد أراد فقدَّم ما أراد في إتقان وإبداع وصدق. ولعل أجمل ما قدمته المسرحية أن الممثلين طوال العرض ظل انفعالهم حاراً صادقاً.

*　　　*　　　*

لقـــد ابتعد الصديق فواز الساجر عن المسرح لاستكمال الدراسة. ثم عاد إلينا وإليه أقوى وأبلغَ تأثيراً. وانتقى في هذا العمل مجموعة من خريجي المعهد العالي للفنون المسرحية ومن طلابه. فخلق انسجاماً بين فريق العمل المسرحي ضمن عقلية واحـــدة متطورة. وقدم إلينا هذا العرض النظيف. وأعترف أني توجهت إلى صالة القباني بسؤال كبير من وجيب القلب: ماذا سيفعل فواز؟ وقد أجاب على السؤال بوجيبٍ من قلبه وقلوب الممثلين. ولعلي أنصف نفسي وأنصف صديقي إذا اعتبرت دراســـتي الصـــغيرة هذه تحيةَ حبٍّ لـــه ولعودته إلى المسرح ولمجموع العاملين في المسرحية.

١٣
العرض المسرحي (سفر برلك - أيام الجوع)

تأليف: ممدوح عدوان

إخراج: د. عجاج سليم

موسيقا: صلحي الوادي

ديكور وأزياء: د. مجد حيدر

غناء وألحان: أيمن زرقان

على مسرح الحمراء اعتباراً من ١٤ / ٥ / ١٩٩٤

المُمثلون حسب الظهور

١ – يوسف مقبل	الراوي – البدوي – صياح
٢ – أسماء قاسم	العجوز أم صقر – زلفا
٣ – مريم علي	ريما
٤ – آمال سعد الدين	حميدة
٥ – شكران مرتجى	جفلة
٦ – وليد الدبس	عباس
٧ – نضال السيجري	صطوف
٨ – سهيل الجباعي	صالح
٩ – زكي كورديللو	أبو إبراهيم – ضابط عثماني
١٠ – عادل أبو حسون	البيك
١١ – ناصر شلبي	الشاويش – عريف إنكليزي
١٢ – جمال علي	عامر – رجل حوران – جندي
١٣ – سليم تركماني	دركي عثماني
١٤ – كمال البني	المقاطعجي – التاجر – الموظف – أرتين
١٥– كميل أبو صعب	المختار
١٦– مهند قطيش	غانم
١٧– عبد الحليم خليفة	الشيخ

١٨- أيمن زرقان — الراوي المغني

١٩- علي سفر — دركي عثماني

٢٠ - حسين كناني — دركي عثماني

٢١- رقية إبراهيم — مرأة

فادي صبيح (دركي) - ميلاد يوسف(دركي) - غسان نصار (رجل)

أدهم مرشد (رجل) - هدى الخطيب (امرأة) - أيسر لحام (عازف ناي)

الفنيون

هندسة وتنفيذ الإضاءة: أحمد إدلبي — مساعد إضاءة: خالد الأكشر

هندسة الصوت: محمد إدلبي. (تنفيذ الأزياء): فادية عطفة - زينب زين الدين - ناديا التكريتي

تنفيذ الديكور: هشام مؤذن - عمر دقاق - حسام حداد - فريز أبو شعر - مازن شخاشيرو

الإشراف على المكياج: ستيلا خليل — المكياج: سلوى حنا

تصميم الملصق: د. مجد حيدر — إدارة منصة: نهاد عاصي

مساعد مخرج: لمى هاشم — الإشراف على تنفيذ الديكور: فادي يازجي

كلمة المخرج

إنـــه العمـــل الأول. ودائماً للأشياء في المرة الأولى طعم خاص، مثل حبة المطر، اللقاء الأول، الصرخة الأولى.

لذلـــك أجـــد أنه لا داعي للكلام وأدع العمل يقول ما يريد. فقط أوجه الشـــكر لكل من ساهم في خلق هذا العمل. وقبل كل شيء، الزملاء الممثلون هم تقديري لجهودهم وصبرهم، لأن المسرح قبل كل شيء ممثل وجمهور.

شـــكري الخالص لكل الفنانين والفنيين الذين شاركوا ووضعوا جهودهم، وقبل كل شيء حبهم وأمانيهم الطيبة.

كل الشكر للسيدة وزيرة الثقافة الدكتورة نجاح العطار والفنان أسعد فضة لما قدماه من دعم ورعاية كريمين.

المسرح عمل جماعي. وعملنا هذا يثبت أهمية هذه الجماعية. في النهاية تحية حب واعتراف بالجميل لروح الفنان فواز الساجر.

سفر برلك

عفوية مصنوعة

١٩٩٤/٦/١٥

بين صديقٍ قديمٍ يرجع عهدي به إلى ربع قرن مضى، وبين صديقٍ جديدٍ آمل منه للمسرح كل خير، شاهدت عرض (سفر برلك) بكثير من الفرح.

أما الصديق القديم فهو ممدوح عدوان مؤلف المسرحية. وهو كاتب جرَّحته أنيابُ المسرح وعركتْه أعاصيرُه. وعرف أيامَ ارتفاعه مشاركاً فيها. وشهد أيام تراجعه مصراً أن يسند العربةَ المتهاوية بكتفه ما استطاع. وهو فوق هذا، كاتب ماكر ذكي عتيق. والعتيق في أحد معانيه هو الجميل. ويحتاج في التعامل معه إلى كثير من الحذر الفني وإلى كثير من الخبرة المسرحية.

أما الصديق الجديد فهو الدكتور عجاج سليم مخرج المسرحية الذي رجع إلى سورية متزوداً بالعلم الذي يتمنى ونتمنى معه أن يصبَّه في بوتقة المسرح السوري. وها هو يقدم تجربته الأولى في المسرح مستعيناً بمجموعة من طلاب المعهد العالي للفنون المسرحية بثقافتهم الطازجة وخبرتهم التي لم يصقلها الوقوفُ الوثيق على خشبة المسرح بعد. ولأن اللقاء تم بين ذلك الكاتب المجرَّح المخضرم وبين الفريق المسرحي الشاب فقد كان الخوف أن تضطرب دِلاءُ العرض المسرحي.

لكن التجربة نجحت. فكيف تم النجاح ولماذا؟

كتب ممدوح عدوان نص (سفر برلك) بطريقة مغايرة لكتابة النص الدرامية. فهو مجموعة من المشاهد تتوالى على طريقة الكتابة التلفزيونية أكثر مما تتوالى على طريقة البناء المسرحية. وتقع الأحداث في إحدى القرى السورية. وحكاية القرية ينسجها الكاتب من حكايات سكان القرية. فلا يأتي بحكاياتهم على سبيل التصاعد المسرحي المتواتر المتلاحم، بل عبر اقتطافٍ لقطاعات ترسم محاورَ

لقصـــص متعددة يقاطع بعضُها بعضاً. فيغيب مِحور ويبرز آخر ثم ثالث. فإذا ظننتَ أن هـــذا المحور نسيه الكاتب، تراه يعود إليه بحضور أقوى ليستكمل جزءاً جديداً منه. وهكذا يقدم الكاتب حكاية القرية مجزأة إلى حكايات. ويقدم أبناء القرية الذين تـــتراكم لدينا قصصُهم وحياتُهم. ولا يقدم شخصيات المسرحية بتكامل بنيانها من خـــلال اتِّساق الحكاية الواحدة الوحيدة لمجموعة الشخصيات المصطفين حولها على شقَّين متصارعين.

وحكايـــة القـــرية تـــبدأ من إعلان الحرب العالمية الأولى. وسكان القرية موزعون بين فقير وغني. فيُساق إلى الحرب فقراؤها. فإذا سيق من سيق إلى الحرب تـــبدأ المسرحية تسير على مستويين: الأول هو القرية التي يعاني نساؤها وعجائزها مـــرارة الظـــلم والجوع. والثاني مستوى الأبناء الذين يساقون إلى إحدى الجبهات ويحـــاربون ويـــنهزمون ثم يهربون. فما يصل منهم إلا قلةٌ تجد في استقبالها البؤسَ والحـــرمان والشـــقاء فتبدأ فيها مرحلةٌ جديدة من الألم والعذاب. وهكذا لم تكن "سفر برلك" إلا أياماً للجوع وهو العنوان الإضافي الذي وضعه الكاتب للمسرحية.

إن أهـــم ما يميز المسرحية أن الكاتب يستعيض بتفصيلات الحياة اليومية الضاجَّة بالحياة عن البناء المسرحي الدرامي. ويخلق بهذا التوالي لهذه التفصيلات بناء مسرحياً جديداً يمتاز بخصوصيته في تسلسل الحكاية والحدث.

وعـــلى هـــذه الميزة الهائلة الخطيرة الماكرة وضع عجاج سليم يده وساق العرض المسرحي مُبرِزاً في كل لحظة هذه التفاصيل، بانياً منها تصاعداً درامياً خاصاً به. وكان ذلك هو الفهم الصحيح لروح المسرحية. وقد نقل إلينا فهمه هذا مستعيناً بوسائله وأداء ممثليه.

والمســـرح، مـــنذ دخولك، ترى عليه إيحاءً بجو قريةٍ فيها بيوتُها وقناطرها وساحتها. وقد حاول مصمم الديكور الدكتور مجد حيدر أن يرسم على هذا الجو شـــحوبَ الجـــوع ومرارة الحياة. ولكي يستكمل المصممُ صورةَ القرية التي سافر ابناؤها في ملكوت الأرض محاربين مهزومين مأسورين، فقد مدَّدَ على طرفي المسرح

لسانين وضع على أحدهما مدفعاً، وملأهما بالرمل الأحمر. ورَكبَ مقاعدَ ثلث الصالة بقماش أزرق مختلفةٍ زرقتُه حتى يوحي بالبحر. وفرش أرض المسرح بنشارة خشب وأنزل من سقف المسرح طربوشاً عثمانياً ضخماً وعلّقَ عليه وراءه قبة خضراء صغيرة.

في هذا الجو الذي رسمه الديكور روى لنا الممثلون حكاية المسرحية وقدموا شخصياهًا معتمدين على أمرين أساسيين:

أولهما إبراز تفاصيل الحياة اليومية. فكان كل واحد من الممثلين والممثلات يسعى لأن يقدم من (أفعال الشخصية) كلَّ ما يمكن أن تقوم به في شيء من الإسراف الذي لم يخرج بهذه الأفعال عن كونها ضرورية للشخصية. وما هذا الإسراف إلا لأن المسرحية تقتضي هذه التفصيلات الدقيقة الكثيرة لكي يرسم الممثلون الحياة. ولأن الشخصيات كثيرة فقد تحول العرض المسرحي إلى معرض لعدد هائل من الحركات والأفعال. وكان يمكن لهذا الكم الهائل أن يزوغ معه نظرُ المتفرج وأن تضيع عنه المتابعةُ الذهنية للعرض.

لكن ثاني الأمرين اللذين يقوم عليهما العرض هو الذي صان هذا الأسلوب في التمثيل من أن يضيع معه المتفرج. وهذا الأمر الثاني هو أن الشخصيات تمايزت تمايزاً واضحاً فيه شيء من المبالغة. فكانت كل شخصية عالماً خاصاً بها. وبهذا الشكل استطاع كل ممثل أن يضع مجموع أفعاله المسرحية الكثيرة المسرفة الإكثار ضمن إطار عام تجعل شخصيته مختلفةً عن إطار زميله. وتجعل من تلك الأفعال الكثيرة أشياء لازمة وضرورية ولا زيادة فيها لأنها تقوم بمهمتها في خلق الشخصيات ورسم حكايتها.

وإذا كانت شخصياتُ الرجال شديدةَ التمايز عن بعضها البعض بحكم تنوع وظائف وأعمال الرجال في الحياة، فقد كانت شخصيات النساء متشابهة لأن الأعمال التي تقوم بها القرويات متشابهة عادة. ومع ذلك فقد تمايزت الشخصيات النسائية تمايزاً يدل على فهم كل واحدة من الممثلات لدورها. وأخص بالذكر كلاً

من يوسف مقبل وأسماء قاسم ومريم علي وآمال سعد الدين وشكران مرتجى ووليد الدبس ونضال سيجري وسهيل الجباعي وكمال البني وكميل أبو صعب ومهند قطيش وعبد الحميد خليفة.

لكن هذين الأمرين اللذين قام عليهما العرض المسرحي كان يمكن أن يفقدا قيمتهما بعد أن تمضي المسرحية مدة من الزمن. فبعد أن نتعرف على الشخصيات وتبدأ الحكاية، يصبح هذا الإكثار من الأفعال تكراراً يؤدي إلى الملل. فتتحول الميزة إلى عبء مربك. وهنا يبرز أخطر جانب قام به المخرج وهو إمساكه الشديد لإيقاع العرض المسرحي بقبضة محكمة كانت تدفع بالمسرحية في تصاعد متدرج بإحكام مدروس المراحل والفواصل. وفي كل مرحلة وفاصلة كان يخلق التشويقَ والتلهفَ للمتابعة. فكان يسرع بإيقاع الفعل والقول حيناً فترى المسرح يضج بالصراخ والحركة حتى تتقطع أنفاس المتفرجين بالتوتر والدهشة. وفجأة يهدأ الإيقاع دون أن يتراخى ويسمح لأنفاس المتفرجين أن تتماسك وترتد إليهم. وفجأة يعود الإيقاع السريع الصارخ الضجيج. لكن هذه اللعبة بين المد والجزر كانت متوازنة طوال العرض على مدى الساعتين ونصف الساعة. ثم كانت الذروةُ العاطفية والدرامية والإنسانية عندما قَتلَ الجنديُّ العائد المهزوم الجائع المخذول زوجتَه التي أطعمت أطفال القرية بجسدها. فكانت تلك اللحظة تتويجاً لآلام أيام الجوع درامياً ومسرحياً وإنسانياً.

ومع ذلك فقد كان يمكن للعبة المد والجزر هذه أن تفقد قدرها على الإثارة بعد تكرارها مرتين أو ثلاثاً لأن المسرحية لا تقوم على تصاعد درامي بل على تنوع حكائي. لكن الأغاني التي استقاها المؤلف والملحن والمغني من منبتها السوري الريفي، ومشاركةَ فريق الممثلين في هذه الأغاني في الحين بعد الحين، كانا يكسران اللعبة ويخلقان جواً مختلفاً محبباً إلى القلب مدهشاً مثيراً.

وإذا كان إدخال الغناء قد عاد بهذا العرض – وبما يشبهه من العروض المسرحية السورية الكثيرة – إلى تقاليد المسرح القديمة في آخر القرن التاسع عشر

وأول العشرين، فإن هذا الغناء لم يقصد منه المخرج إلى الطرب والإطراب، بل قصد بـــه إلى درامية العمل المسرحي. وقد كنت أتمنى أن يحقق المخرج الغايتين معاً وهما الدراميـــة والإطراب. ولو فعل ذلك لتفوق على أقرانه من المخرجين الذين أدخلوا الغناء قبله واكتفوا بدرامية الغناء وخسروا ما ربحه المسرحيون العرب القدامى وهو الإطراب إضافة إلى متعة الدراما.

رغـــم إعجابنا الشديد بالعرض فقد كان ثمة شيء زائد فيه أتمنى لو يحذفه المخـــرج ليصبح عمله أكثر إتقاناً وجمالاً واكتمالاً. وتظهر الزيادة أول ما تظهر في النص المسرحي نفسه. فثمة مشاهد يمكن اختصارها وخاصة في البداية. أما الزيادة الحقيقية فهي في الديكور.

وأحب أن أبدأ فأقول إن مصمم الديكور مجد حميد يأتينا بأسلوب جديد في بناء الجو المسرحي العفوي الواقعي الموحي. لكن الزيادات التي أسرف فيها حجبت الوجه الناصع لأسلوبه المتميز الجميل. فالأقمشة الزرقاء التي توحي بالبحر لم تقم إلا بـــدور واحد هو إقامة فاصل مكاني كبير بين العرض المسرحي وبين المتفرجين كما أربكـــت الديكـــور كله. وإذا كان الطربوش الضخم نموذجاً مضخماً عن حجم الطربوش العادي الصغير، فقد رمز إلى السلطة العثمانية المريعة. لكن القبة الخضراء الصـــغيرة كـــانت حجمـــاً ضئيلاً عن حجم القبة العادية. وهكذا تناقض مدلول الطـــربوش عـــن مدلـــول القبة. ثم لماذا هذه الطبيعية في وضع التبن والرمل على المسرح؟

وبعد.

لقـــد خـــلق العرض حياة حقيقية على خشبة المسرح. وتجلت هذه الحياة ببســـاطة وعفوية. وإذا تذكرنا أن المسرح اليوم يشيخ وتشحب صالاته ويتقاصر جمهـــوره عـــن مـــتابعة عروضه، كان فرحنا مضاعفاً بعرض (السفر برلك) الذي استطاع أن يتألق بالمسرح وأن يشد إليه الجمهور بكثافة افتقدناها إلا فيما ندر. وما اســـتطاع العـــرضُ اجتذابَ الجمهور إلا لأنه خلق على المسرح تلك الحياة بعفوية

وبســـاطة بحيـــث يـــبدو لك أن الممثلين يعيشون ولا يمثلون. وتلك هي ما يسمى (الســـهل الممتنع). ولا يتحقق هذا السهل الممتنع إلا بعمل مصنوع كثيف شديد الإتقان والموهبة والبراعة. فإذا شاهدتَ تلك العفوية على المسرح، عايشتَها وفرحتَ بها ولا يهمك بعد هذا أن تعرف أنها عفوية مصنوعة.

١٤
العرض المسرحي (الديك)

تأليف وإخراج: طلال نصر الدين

على مسرح القباني اعتباراً من ٢٠٠١/٤/٢٤

تمثيل:

زيناتي قدسية

قاسم ملحو

الطاقم الفني

السينوغرافيا والبوستر والبروشور	أسامة دويعر
التأليف الموسيقي	عصام رافع
تصميم الأزياء	فيكتوريا عوض
تصميم وتنفيذ الإضاءة	بسام حميدي
تصميم وتنفيذ الماكياج	سلوى حنا
الصوت	نوفل حسين
مساعدا الإخراج	إيمان سعيد و جمال محسن
مخرج مساعد	منصور السلطي

الفنيون

التنفيذ الفني للديكور	محمد وحيد قزق
تنفيذ الإضاءة	حسن البلخي وبسام داوود
تنفيذ الديكور	سمير أبو عساف
تصوير فوتوغرافي	فاديا أبو زيد
إدارة المنصة	خالد دالاتي
مساعد مدير منصة	حسن ابراهيم
إكسسوار	علي النوري وهيثم مهاوش

كلمة المخرج

عندما تصبح الأصوات ضجيجاً في آذاننا
والألوان غباراً في عيوننا
عندما لا يعود للفرح متسع في أرواحنا
ويصبح الهواء ثقيلاً على رئاتنا
عندما يطرق السؤال أذهاننا
هل يتسع القلب لكل هذا الألم؟
حين ذاك ليس سواه المسرح
مطهِّراً أخيراً لقلوبنا المثقلة.

(الديك) الذي صار دجاجة

ملحق جريدة (الثورة الثقافي) - ٦/٢/٢٠٠٢

رجـــلان مهـــزومان مقهوران يعرضان وجوهاً من أزمة عامة يسبح فيها المجتمع ويشكلان مادة العرض المسرحي (الديك) الذي قدمه المسرح القومي في موسم العام الماضي، والذي افتتح به مهرجان حمص المسرحي الرابع عشر فعالياته في أواخر شهر تشرين الأول من هذا العام.

النص المكتوب شبيةٌ بعشرات النصوص التي يقدمها المسرح السوري منذ حـــوالي عشرســـنوات. وشبيةٌ بمئات العروض التي يقدمها المسرح العربي في أكثر أقطـــاره. فهو نص مكتوب لهذا العرض المسرحي فقط. وقد فصَّله الكاتب حسب خطـــة إخـــراجية محـــددة نفذهـــا مـــع ممثـــليْن محدديـــن هما (زيناتي قدسية) و (قاســـم مـــلحو). وأظن أنهما حاورا الكاتب المخرج أثناء البروفات بالتعديل والتغيير حتى استقر نص العرض على الشكل الذي انتهى إليه في العرض. فإن كان ذلـــك قد تم، فقد حقق العرض المسرحي ما يطمح إليه اليوم كثير من العاملين في المسرح وهو (الارتجال) الذي يبني نصَّ العرض ومجموعَ أفعاله ومواقفه ليس من خلال نص أدبي مكين متين لا يمكن الخروج عنه إلا في حدود ضيقة، بل من خلال الارتجال اليومي حتى يخرج العمل المسرحي في صورته النهائية. وإن لم يكن الأمر في هـــذا العـــرض كذلك فإن الشكل الذي وُضِعَ فيه النصُّ المسرحي يحمل صفات الارتجاليـــة ولا يحمل صفات النص المسرحي المبني على أصول المسرح المعروفة في أساليبها المتعددة. وهو لذلك يعيش مع حياة العرض ويموت بعدها لأنه نص المخرج وليس نص الكاتب.

والعـــرض المسرحي (كلاماً وفعلاً) تعبير حي صادق عن الواقع العربي الذي انتهى إليه في عصر طغى فيه القمع بعد الهزيمة. فآل إلى حالة سكونية لا يجد

معهـا المواطـن العـربي حلاً لمشاكله إلا أن ينادي ربه بحل مشاكله الاجتماعية والسياسـية والاقتصـادية. فهـو عاجـزٌ عـن الفعل وممنوعٌ عن الفعل. وهو - لشـدة يأسه وعجزه - ينحدر في سلم الطبقات. فمن فئة الطبقة المتوسطة التي تتوازن أمورها المعاشية بصعوبة، ينحدر الآلاف منها إلى مجموعة الفئات الرثة لا إلى مجموعـة الفقراء. والفرق بين المجموعتين كبير. فالفقراء ينتمون إلى موقع اجتماعي محدد يستطيع أفرادُه أن يضموا صفوفهم وأصواتهم لتنادي الساسة والحكام بمطالبها وقـد تقاتل دفاعاً عن هذا المطالب. أما الفئات الرثة فيعيش كل واحد منها وحده ويتألم وحده ويحلم وحده. ثم يموت - كما ماتت الشخصية التي مثلها زيناتي قدسية - وحده. وهذا الهبوط في سلم الطبقات هو أوجعُ وأقسى وأرهبُ حالة اجتماعية تـنحدر إليها المجتمات العربية المعاصرة. وإذا كان المؤلف المخرج قد أجاد تصوير هـذا الانحدار فأجاد تصوير حالة السكون العربي، فقد وصف ما هو قائم دون أن يحـلم بـأي مسـتقبل. ففقد عنصر التحريض على التغيير الذي كان دائماً وراء النصوص الأدبية التي كتبت منذ فجر المسرح. وإذا صار التحريض على التغييرفي المسرح اتجاهاً مقصوداً منذ أن جاء بريخت بمنهجه المعروف، فإنه كان موجوداً قبله في الأزمان المتطاولة من عمر المسرح. ألم يخلص شكسبير في (الملك لير) إلى أسرة مـلكية جديدة ترمم آثار دمار ما فعله لير؟ ألم يقف وراء سخرية موليير من فئات الإقطاع القديم الذي كان يتماوت في عصره فئاتٌ جديدة إن سخر منها فقد بين لها الطـريق إلى احتلالها موقعَها الجديد في المجتمع؟ ألم يقاتل الكتاب العرب منذ نشأة المسرح العربي لبناء مجتمع جديد؟

لكـن (ديك) طلال نصر الدين يعجز عن رؤية المستقبل، شأنه في ذلك شأنُ جميع الأعمال المسرحية التي يقدمها المخرجون والتي صارت السمة الأساسية لحركتنا المسرحية الجديدة على امتداد الوطن العربي. وبذلك وصل المسرح العربي إلى التعـبير عن حالة الهزيمة الداخلية للمواطن العربي الذي يبدو اليوم عاجزاً عن الانضـمام إلى أقرانه من المواطنين للدفاع عن حقوقه. واكتفىفي حالة القهر بتقبل

القهر. وقبل في حالة الانحدار من الاكتفاء المعاشي إلى حالة الفاقة بقبول هذه حالة الفاقة. وذلك هو الموت الاجتماعي الذي يلوح طاغياً فوق المجتمعات العربية.

وحالــة السكون الاجتماعي الذي يحاول نص المخرج أن يصفها جعلت نصه ساكناً. فهو عبارة عن مونولوج طويل لكل واحدة من الشخصيتين. فإذا تلاقيا وتحــاورا ظــل كل واحد منهما محتفظاً بحالة المناجاة الداخلية. ولأن هذه المناجاة الداخــلية جــاءت نتــيجة الظلم والقهر، كان من الطبيعي أن تتفجر الشخصية بتعــليقات سياسية هي كل ما تستطيع أن تفعله في حياتها. ومن هنا احتشد العرض بعدد كبير من الأوجاع السياسية الحادة. ومع أنها تبدو نافرة عن السياق السكوني فإنهــا مأخوذة منه. لكنها تظل ضمن حالة السكون فتذهب عند المتفرج إلى حالة السكون. فلا يكون لها إلا الإعجاب الكبير بها لحظة قولها. ثم تغيب فلا تترك أثراً في النفس لأنها لم تترك على الشخصية موقفاً واضحاً في الفعل والتفكير. وهكذا تصل الشخصيتان إلى حالة جديدة من العلاقة. وهي أنه عندما ينتهي الحوار بينهما يعود كــل واحد منهما إلى ما كان عليه من الخوف واليأس. ويكتفي كل واحد منهما بأبسط مطلب وهو البقاء على قيد الحياة دون أن يطمح أي واحد منهما إلى تغيير شكل هذه الحياة. فكأنهما انتهيا إلى ما بدآ به. ولهذا السبب يتسم النص والعرض بسمة قاتلة هي أن المتفرج لا يستطيع أن يحاوره. ففي المسرح عادة ينتهي العرض إلى أن يقيم بينه وبين المتفرج أو القارئ حواراً فكرياً ونفسياً حول مجمل ما تم طرحه عــلى خشبة المسرح أو بين صفحات الكتاب. لكن هذا النص الذي يصف ما هو كائن والذي يعرفه المتفرج خير معرفة، لا يكون موقف المتفرج منه إلا الموافقة على ما جاء فيه. وتتراوح هذه الموافقة بين تأييد كاسح وبين تأييد هادئ. لكنها لا تخرج عــن الموافقة إلى المماراة والجدل لأنه لا يخرج إلى آفاق مستقبلية هي محور الأدب المســرحي كله بمقدار ما هي مجال موافقة المتفرج والقارئ أو مجال اعتراضه. وفي هــذه الحالة من الموافقة ينعدم الحوار بين طرفي العرض : المبدع والمتلقي. وهذا هو حال عروض المسرح العربي بشكل عام. فهي تقدم واقعاً قائماً لا خلاف في وصف

مآسيه. وتسكت عن حلم مستقبلي هو الدافع إلى إقامة الحوار بينها وبين جمهورها. وإذا بالسكون الذي يصوره العرض يصبح سكوناً في العلاقة بينه وبين المتفرج.

وسكونية نص المخرج تتجلى في عدم وجود أي حدث مسرحي صغيراً كان أم كبيراً. فجميع الكلام وصفٌ ساكنٌ استرجاعيٌ للهزيمة الداخلية والقمع الخارجي. الأول (زيناتي قدسية) مطرود من عمله لأنه طويل اللسان. والثاني (قاسم ملحو) مطرود من حبه لأنه فقير. وكل ما يجري على المسرح دورانٌ في هاتين الحالتين. فالأول لا يزيد ما يفعله عن خلق جو خاص به مليء بالتخيُّلات والتخبُّلات. وجميع هذه الحركة الواحدة في المكان تحافظ على سكونية الحالة بحيث يمكنك، بكل بساطة، أن تشطب الكثير منها دون أن يتغير في مسار العرض المسرحي شيء. لأنها – وهي استذكارٌ وتخيُّلٌ وتخبُّلٌ – تصوير داخلي ينعكس عند الأول على شكل أفعال تحول التخيل إلى فعل ظاهري لا يتراكم بعضه فوق بعض ليبني سيراً في الحكاية غير الموجودة، أوعلى شكل أفعال تحول التخبل إلى ما يزيد السكون وانعدام سير حكاية ما. وينعكس عند الثاني على دوران في نقطة واحدة لم تتغير ولم تتطور وهي هجران حبيبته له.

إن تجسيد هذه السكونية هو مظهر الإبداع عند الممثلَيْن. فالأول (زيناتي قدسية) بنى لنفسه مملكة في مزبلة أو مقبرة أطلق عليها اسم (مملكة). وهو يتحرك في هذه المملكة كما يتحرك الإنسان في بيته بكل ثقة وحيوية لأنها بيته. فهو يعرف أين وضع أغراضه وحوائجه كما يعرف التعامل مع رسم جو الأحلام التي تعينه على جفاف وحدته وقسوتها. ولتحقيق هذاالامتلاك للمكان رسم زيناتي قدسية خطوطاً من السير في المكان وفي التعامل مع الموجودات تجعله ملكاً على مملكته أو ديكاً على مزبلته. وتكون مفاجأته الكبرى عندما يقتحم عليه شخص غريب هذه المملكة. فقد ظل يعيش فيها محاوراً نفسه وماضيه وخيالاته كأنه سجين يعيش في المنفردة ويقتات مما تقدمه له المزبلة من بقايا طعام وخمر فلا يجد ضرورة للخروج منها. وقد تكيف مع هذه المنفردة فبدا كثير الحيوية والصفاء الخارجي القائم على

أكــداس من الآلام الداخلية. وحين اقتحم عليه الغريب مملكته – وهذا يحدث معه أول مـــرة – سكن واختفى وخاف. لكنه وهو يسارع إلى خلفية المسرح مذعوراً، يظل في تنقله الخفي حياً نشيطاً مراقباً مترقباً كمن يستعد للدفاع عن بيته. حتى إذا عـــرف أن القـــادم مقهورٌ مثله مفتشٌ عن مكان ينتحر فيه فلا يستطيع، أدرك أن القادم الطارئ ضعيف عاجز عن أي فعل فاستطاع أن يتقدم إليه وأن يحاوره. وإذا جرى بينهما ما يجري في الأفلام من تهديد بالمسدسات ومن محاولة إظهار الشجاعة، فــإن النتـــيجة الحـــتمية لشخصين مهزومين عاجزين أن يتحول التهديد وإظهار الشجاعة إلى لعبة.

وهـــذا القادم ليس مقهوراً وعاجزاً فحسب، بل هو غريب عن المكان فلا يستطيع أن يتحرك إلا بمقدار. حتى إذا اعتاد المكان وبدأ يكتشف – دون قصد – مســـاحته ومـــا فيه، ظل بسيط الحركة شأنه شأن أي ضيف في بيت. فبينما ترى صاحب البيت يتحرك في مساحة واسعة ترى الضيف يتحرك ضمن مساحة محددة. ولعل أبرز ما قام به قاسم ملحو – وهو وجه الإبداع في دوره – أنه لم ينجرف – وهـــو الشاب – وراء حيوية وحركة صاحب البيت وهو العجوز. وقد حافظ بدقة مدهشـــة عـــلى هـــذه الحركة البسيطة التي كانت تزداد بالتدريج دون أن تصبح مســـرفة. وبهـــذا الشكل ظهرت مفارقة طريفة في العرض. فالممثل الشاب هادئ الحركة والممثل الكهل نشيط الحركة.

عيب هذا العرض تقنية الإضاءة فيه. فالشائع اليوم في المسرح السوري – والعـــربي عموماً – هو الاستخدام المسرف للإضاءة. فكأن شأنَ المسرحيين العرب شـــأنُ الأطفـــال الذين وجدوا كومة كبيرة من الألعاب أمامهم فأخذوا يلعبون بها كـــلها. وكـــأن المسرحيين العرب الذين وجدوا في منصة المسرح عدداً من علب الإضـــاءة، أقســـموا أن يستخدموها كلها حتى يحققوا – باطلاً – ما يسمى الدور الدرامي للإضاءة. وإذا بهم يقتلون مشاعر الشخصيات ويخفون وجوههم ويحولون بســـاطة الأداء المسرحي وعمقه وحيويته إلى ظلال وأشباح. ففي هذا العرض مثلاً

يعــرض الممثلان مخاوفهما وآلامهما البسيطة المتألمة. وكنا بحاجة إلى أن نرى المعاناة الداخلية الإنسانية. لكن تراكم اللعب بالإضاءة ومحاول إظهار البراعة بهذا اللعب أخفــى الكثير من عملهما. والمضحك في الأمر أن علب الإضاءة الراقية تدخل بين أكوام الزبالة وتصبح جزءاً من الديكور. لكنه جزء يتنافي مع الزبالة. ولو استخدم المخــرج إضـــاءة بســيطة مخفية تقوم بمهمة إظهار فعل التمثيل والتعبير الخارجي والداخلي لكل من الشخصيتين لكان دخول الشخصيتين إلى نفوس المتفرجين كان أكبر. ولعل المخرج أبى إلا أن يثبت مقدرته على استخدام تقنية حديثة متناسياً أن إظهار مسار الشخصيتين بإضاءة مناسبة لهما هي التي تثبت له هذه المقدرة.

تــرى؟ أيريد العرض المسرحي أن يقول إننا تحولنا إلى ديوك على مزابلنا ونعجــز عن فعل شيء إلا ما له صلة بأحلام مفجوعة عاجزة؟ أيريد أن يصور هذا العجز بحيث جعل الديك في مزبلته يتهاوى حتى صار دجاجة هرمة منتوفة الريش؟ إن كان هذا ما يريد قوله فقد حققه بقوة وجدارة.

ملحق الثورة الثقافي – تاريخ ٦/٢/٢٠٠٢

١٥
العرض المسرحي (ساعي بريد نيرودا)

تأليف: أنطونيو سكارميني

ترجمة وإعداد: ممدوح عدوان

إخراج: محمود خضور

على مسرح القباني اعتباراً من ٢٠٠٢/٣/١٤

تمثيل

غسان مسعود

ماهر صليبي

رغدا شعراني

فايزة الشاويش

الفنيون

تصميم الديكور: أسامة دويعر

التأليف الموسيقي: رعد خلف

تصميم الأزياء: سها حيدر

تصميم الأفيش: سعد الله مقصود

تصميم الإضاءة: بسام جميدي

إشراف على الديكور: محمد وحيد قزق

تصوير فوتوغرافي: فاديا أبو زيد

تصميم وتنفيذ الماكياج: بشار خليل

التصميم الإعلاني: زهير العربي

الصوت: فؤاد عضيمي

إشراف على الإنتاج: بسام الطويل

مساعد المخرج: آنا عكاش

المخرج المساعد: موفق مسعود

تصميم الرقصات: جهاد مفلح

شارك في التمثيل:

بسام الطويل–طالب عزيزي

التقنيون

يوسف النوري: مدير منصة

سمير أبو عساف–أحمد السماحي: تنفيذ وتحريك الديكور

أحمد إدلبي–نوفل حسين: تنفيذ الإضاءة

كلمة المخرج

بالصبر المتحرق وحده، سنقتحم المدينة البهية. وبهذا لا يكون قد تم الترنُّم بالشعر عبثاً.

من خطاب جائزة نوبل لنيرودا

" ساعي بريد نيرودا "... وبكائية الضحك

مجلة (فنون) – دمشق – العدد ١١٠٨ – تاريخ ١١/٤/٢٠٠٢

لا تكاد تسأل أحداً من العاملين في المسرح عن أخصِّ أسرار هذا الفن إلا قال لك : إن استجلاب الضحك فيه أصعبُ من استدرار الدموع. ولا تكاد تسأل عــن ســرِّ الضحك في هذا الفن الزئبقي إلا وأصابته الحيرة في الإجابة. فمايزال الإضحاك في المسرح أمراً لا ينضوي تحت قاعدة رغم كثرة القواعد الموضوعة له. فبين التهريج المبتذل والمفارقات الحركية والكلامية أنواعٌ من فنون الإضحاك تتأبى على التصنيف والتبويب. لكن أحداً لا يجادل في أن أصعبها على المسرحي وأدعاها إلى الدهشـــة هو أن لا قمرج ولا تفتعل الإضحاك فلا تكسر يداً ولا تتشقلب ولا تصطدم بآخر، ثم تضج الصالة بالضحك. وأصعبُ هذا النوع هو أن يقوم الكلام وحده بفعل الإضحاك. فهذا النوع من الكوميديا هو العصا السحرية التي لا يمتلكها إلا قـــلة من الممثلين والمخرجين الذين لا يتقنون فن التمثيل فحسب – وهو إتقان ممكـــن بالتعـــلم والمران – بل يتقنون معرفة سحر الكلام وأساليب توقيعه ونبـــر حروفه بما هو أكبرُ من أصول الإلقاء وأكثر رهافةً من براعة النطق. ولكن الممثلين والمخرجين لن يستطيعوا تنفيذ إتقافم لصنعتهم إلا إذا كان الحوار المكتوب مصاغاً بأســـلوب مســـرحي دقيق لا يعرفه إلا من دخل مضايق المسرح وعرف خصائص الحوار المسرحي.

وهذا ما تحقق في عرض (ساعي بريد نيرودا).

ولنبدأ مع العرض من مفاتيحه.

القصـــة بسيطة. فالشاعر الكبير بابلو نيرودا (غسان مسعود) معتزل في قـــرية صغيرة من قرى التشيلي. وهو الوحيد الذي يأتيه بريد يحمله إليه الساعي. وهـــذا الســـاعي (ماهر صليبي) يحب شيئين : الشعرَ وابنةَ صاحبة الحانة (فايزة

الشـــاويش ورغدا شعراني). وطبيعيٌ أن يستنجد الساعي بشعر الشاعر تقرُّباً من الحبيبة. وطبيعيٌ أيضاً أن تخاف الأم من الساعي الشاب ومن الشاعر الكهل. فقد فتـــنها شعرُه في شبابها. وقد يفتن شعره ابنتها. وطبيعيٌ بعد هذا أن تحمي ابنتها من الشاب ومن الشاعر وأن تهددهما معاً.

بهذا الشكل تنشأ علاقات إنسانية بالغة البساطة كما هي بالغة العمق بين هؤلاء الأربعة. ولأنهم في عزلة عن الناس، كان لا بد أن تتمتَّن هذه العلاقات، وأن تتحول من الخصام الإنساني الساذج إلى الصداقة الإنسانية العميقة. وإذا بالشاعر يصبح – بشعره وتصرفه – نصيراً للساعي في حبه. وإذا بالأم الخائفة على ابنتها من أهوال الحب تجد نفسها مضطرة أن توافق على زواج ابنتها فتصبح صديقة للشاعر ومحـــبة لصـــهرها. وإذا بهـــذه القرية تصبح مسرحاً لدور الشعر في بناء العلاقات الإنسانية الصادقة.

لكـــن الشـــعر ليس حباً فقط. وليس محركاً للعواطف الإنسانية فقط. بل هومحركٌ للسياسة. فالشاعر المعتزل ذو موقف سياسي يدعى بسببه لأن يرشح نفسه لرئاسة الجمهورية. وهو في ذلك قرينٌ للسياسي النـــزيه أللندي الذي يصبح رئيساً للجمهورية. فكأنهما – الشاعر والسياسي – وجهان لعملة واحدة أوموقفٌ واحد تقدمـــي في شكلين. وطبيعي بعد هذا أن يتم اغتيال أللندي بأيدي الطغيان القذرة، وأن يصـــيب الشـــاعرَ تشردٌ يودي به إلى الموت. فكأنهما مقتولان معاً. فهل يقف الطغيان عند حد السياسي الكبير والشاعر الكبير؟ إن الطغيان يعرف خصومه جيداً. وهـــو يلاحقهم في كل ركن وزاوية. وهم، في مجموعهم، أولئك الأبرياء البسطاء الذين (أفسدهم) الحب والشعر فجعلهم حريصين على إنسانيتهم. والطغيان يعرف أن أعـــدى أعدائه هم الأبرياء الذين يحبون الحرية والحب. وإذا بالساعي المسكين ينتهي إلى قتلٍ لا يفترق كثيراً عن قتل الشاعر والسياسي. وتنتهي المسرحية بهؤلاء البســـطاء الذين تعتبرهم دولة الطغيان خصومها، وقد سيقوا بيد الجند إلى السجن والإعدام.

النص الذي كتبه (أنطونيو سكارميتي) لا أعرفه. لكني أعرف ممدوح عدوان الذي أعد النص للمسرح. وأعرف شاعريته الدفاقة كما أعرف تمكنه من صناعة المسرح. ولا شك أنه عمل كثيراً على النص حتى صاغه تلك الصياغة الشعرية الرقيقة، وركّبه بشكل مكين تبدو فيه مفارقات اللغة مضحكة. فوصل بلغته إلى أعلى مستوى يحلم به كاتب مسرحي وهو أن يضحك المتفرج بالحوار لا بالأفعال. وترك للمثلين المتمكنين أن يتناولوا هذا الحوار بتلك البراعة في الأداء التي ترسم الشخصية بدقة، وتقدم في الوقت نفسه وجبة دسمة من الإضحاك. فها هو غسان مسعود يقدم لنا شخصية الشاعر الذي عرف حلو الدنيا وعلقمها فكان في علاقته معها بسيطاً أقرب إلى الهدوء الساذج. وها هو ماهر صليبي الشاب الممتلئ بالحيوية والحب لا يكاد يثبت على رجليه وهو يتنقل بين شاعرية الشاعر ورهافة محبوبته. فإذا سرق شعرَ الشاعر تقرباً به إلى حبيبته ابتسم الشاعر مما يجعل الساعي يخجل دون أن يمنعه ذلك عن سرقة الشعر مرة ثانية. وهاهي الحبيبة رغدا شعراني تتحول في المسرح إلى فراشة عذبة رشيقة في حين تصرخ فيها أمها محذرة من الحب. لكن الأم فايزة الشاويش – وهي تعنف مع ابنتها – لا تقل عنها إحساساً بالرشاقة والعذوبة. فكأنها تحارب ما في نفسها من إحساس بالرشاقة والحب والعذوبة خوفاً على ابنتها. وإذا بها تتصنع قساوة الصوت وتجهم الملامح. حتى إذا اطمأنت إلى مستقبل ابنتها كشفت عن كل ما في نفسها من خفايا الحب والعذوبة.

وقد تم كل ذلك بعفوية تدل على القبضة الحديدية التي أدار بها محمود خضور عناصر العرض المسرحي حتى ضبط إيقاع العرض ضبطاً صارماً لا خلل فيه. ولكنك تشعر بأن قبضته الحديدية التي ضبطت الإيقاع، قد استندت إلى الموال الداخلي لكل واحد من الممثلين الأربعة. فتوافقت إرادات الممثلين الأربعة، مع إرادة المخرج الذي شكّل الركن الإنساني الخامس.

وقد تم كل ذلك أيضاً في فضاء مسرحي يوحي بالرشاقة والعذوبة. وهما عنصران رسمهما أسامة دويعر في ديكوره وسعد الله مقصود بإضاءته، وغلّفهما رعد

خلف بموسيقاه.

لقد لعب فريق العمل المسرحي علينا لعبة ذكية مدهشة. فقد أسلسلوا لنا قيـــاد المـــتعة طوال العرض. وأضحكونا وهم يقدمون إلينا هذا التهانف الإنساني العذب الذي سار بالعرض في رحلة حلوة أنيقة تزينها بساطةُ الأداء وعمقُه مترافقاً بضحكات لم تتوقف. ولكنه – ونحن نضحك – كان يحفر الأرض من تحتنا جزءاً بعـــد جزء. حتى إذا اطمأن إلى أننا سنخرج من المسرح سعداء بالحياة مطمئنين إلى انتصـــار الحب في هذا العصر الطاغي، التفت بنا التفاتة حادة قاسية من ذلك الجو الموسوم بالسعادة، إلى صرامة الألم العالمي الذي ينتظم أمم البشر تحت طغيان الطغاة.

إن هـــذا الالتفات الحاد كان يمكن أن يودي بالعرض المسرحي كله. فهو يقدم مساحة واسعة من الكوميديا. وهي كوميديا تجعلنا نسترخي ونتمتع. فهل يمكن أن تتحول الكوميديا بهذا الشكل إلى فاجعة؟ وهل يمكن أن نتقبل تحويل الضحكة إلى بكائيـــة عنيفة؟ إن هذا الانتقال هو المقتل الذي كان يمكن أن يقتل المسرحية. لكـــن تفاصـــيل العرض الدقيقة هي التي جعلت هذه النهاية الفجائعية مقبولة بل ومـــنطقية حتى رأيناها الحل الوحيد للحياة. أ لا نقول في الحياة كلما ضحكنا (الله يعطينا خير هالضحك)؟ وهذا ما فعله. فالعرض ما أجارنا من الضحك وما أعطانا الخير منه. بل أعطانا مصيراً لا بد أن نقع فيه إن استسلمنا إلى الحياة دون أن ننتبه إلى طغاة العالم الذين يتربصون بنا.

* * *

وليس هذا كل شيء. فالمسرحية – بنصها وتمثيلها وإخراجها ومساعداتها الفنية – تنتمي إلى (المسرح التقليدي) لكن بوجهه الجديد. وفي هذا الرأي تفصيلُ قول.

منذ بدايات تسعينات القرن العشرين برز (المسرح التجريبي الحديث) في سورية وفي الوطن العربي وفي العالم نوعاً جديداً مجدداً. وقام هذا النوع على تدمير النص المسرحي التقليدي في الدرجة الأولى. والتقليديُّ هنا هو (النص المحكم البناء

دراميأً) كائناً ما كانت المدرسة التي ينتمي إليها عبر تاريخ المسرح الطويل. وكان تدمير النص المسرحي وسيلةً إلى تدمير الدور التقليدي للمثل وهو (تقديم شخصية مســـرحية). وصار له دور جديد هو (تقديم الجسد المعبر عن حالةٍ في موقف). وجـــرَّ ذلك إلى تدمير الدور التقليدي للديكور والإضاءة وبقية المساعدات الفنية. فلم تعد هذه الأدوات في خدمة النص والممثل، بل خُلِق لها دورٌ جديد هو أن تحل محـــلهما.فـــبرز مصطلح (السينوغرافيا) التي دارت حولها الأهمية باعتبارها بطلاً بديـــلاً عن النص والممثل. وكان ذلك كله نتيجة تدمير الدور التقليدي للمخرج. فـــلم يعد (منظمَ إبداعات الآخرين) بل صار سيد المبدعين وطاغيتهم. فوجب أن يغيب النص والممثل تحت أطباق السينوغرافيا حتى يبرز إبداعه في التشكيل والإيحاء.

إن المســـرح التجريبي في شكله النموذجي هذا لم يتحقق في سورية إلا في عدد محدود من العروض المسرحية . وتحققُه في سورية كان أقل من تحققه في عدد مـــن الأقطـــار العربية وفي أقطار العالم. فلم يكن نوعاً قوياً سائداً. بلَ ظل رغبة لم يســـتطع المخـــرجون تنفيذها إلا في الأقل النادر من الأحوال. وسبب ذلك عدم معرفتهم الدقيقة بخصائص هذا المسرح بشكل دقيق وعميق.لكن التعلق به فرض في المســـرح الســـوري والعربي اتجاهاً جديداً يستند إلى خصائص المسرح التجريبي في محاولة الابتعاد عن النص المسرحي المتين البنيان القائم على الدراما أولاً، وفي محاولة إبراز أهمية السينوغرافيا ثانياً، وفي محاولة قسر الممثل ليصبح أداة من أدوات المخرج في صـــياغة العروض المسرحية ثالثاً. ونتج عن ذلك كله التخلي عن دور المسرح التقـــليدي في تناول القضايا الاجتماعية والسياسية والإنسانية التي اعتبرها المسرح العربي مهمته الأساسية منذ نشأته في منتصف القرن التاسع عشر حتى نهاية ثمانينات القرن العشرين. وبالغ المسرحيون والنقاد والمثقفون في هذا الموقف الجديد للمسرح مبالغة كبيرة هي التي يقع فيها الجاهلون. حتى صار ورود كلمة واحدة في العرض تـــتحدث عن الوطن أو عما يتعلق به، يؤهل العرض كله لوصفه بأنه (مباشر). وصار هذا الوصف أشد المصطلحات النقدية دلالةً على التسفيه والتقليل من أهمية

العــرض. فصـــار أكثر المسرحيين يتجنبون الخوض في تلك القضايا كما يتجنبون الطاعون ظناً منهم أن هذا الخوضَ مدعاةٌ للخجل الفني ووقوعٌ في أحبولة المباشرة غــير الفنية. وهكذا ظل المسرح السوري – ومعه العربي– معلقاً في الفراغ طوال عقد تسعينات القرن العشرين. وهكذا وجد المسرحيون أن مسرحهم يوصف بحالة الانحسار والتراجع رغم كل الإبداعات الجمالية التي قدموها. وهكذا وقف المسرح العــربي في هـــذا العقد موقف العداء من المسرح العربي السابقة على هذا العقد. وهكذا كادت تتمزق الروابط بين أجيال المسرح العربي.

منذ عامين، بدأت هذه الموجة تنحسر. فقد شعر المسرحيون والجمهور أن هذا النوع الذي كان جديداً مجدداً قد صار عبارة عن دائرة مفرغة تدور العروض في حلقتها فلا تؤدي إلا إلى انحسار المسرح وانفضاض الجمهور عنه. وظهرت بداية جديدة تعود – على استحياء – إلى عناصر المسرح التقليدية وهي النصُّ القوي في بـــنائه الدرامي، والممثلُ في أدائه للشخصية، ووضعُ المساعدات الفنية في موضعها الصحيح وهو خدمة النص والممثل. وكان عرض (ساعي بريد نيرودا) واحداً من هـــذه البدايات الجديدة التي ماتزال تظهر على استحياء. فهو يقوم على نص إن لم يكـــن مـــتين البنيان الدرامي فهو متين في أداء الممثل. وإذا لم يكن ضارياً في تناول القضـــايا الاجتماعية والإنسانية، فهو يلامسها على استحياء لم يكن ممدوح عدوان يعرفه في سالف ما كتب من نصوص. وهذا العرض يعيد أركان المساعدات الفنية إلى موقعهـــا في خدمة الكلمة والممثل دون أن يفرِّط في الجماليات التي تتيحها هذه المســـاعدات. وعاد المخرج إلى موضعه الطبيعي في أنه منظم إبداع الآخرين وليس سيد العرض المسرحي وحده. ولهذا، قلنا إن هذا العرض ينتمي إلى النوع التقليدي لكـــن في وجهه الجديد. ولهذا، حاول هذا العرض أن يتناول قضية الحرية والدفاع عن شرف الإنسان وهو أمرٌ افتقدناه في المسرح إلا قليلاً منذ سنوات. ولهذا وجدنا العلاقة بين هذا العرض وبين الجمهور تختلف عن العلاقة التي سادت طوال سنوات. فالجمهور يشعر أن العرض قريبٌ منه وأنه قريبٌ من العرض. والجمهور يشعر بأنه

يفهـــم هذا العرض ويتعاطف معه. ولا يقف منه موقفاً حيادياً كما كان الحال مع كثير من العروض المسرحية. وقد شعر المخرج محمود خضور بهذا شعوراً قوياً. فقد قـــال لي – ونحن نهم بالدخول إلى العرض – (إن الناس يقولون لي : نحن معجبون بهدوء العرض. ونحن مشتاقون إلى هذا الهدوء). والحقيقة أن العرض لم يكن هادئاً. بل كان يضج بالحركة الداخلية العنيفة للشخصيات. ويغلي حرارةً بعرض العواطف الإنسانية والمواقف الفكرية. لكنه كان يمدُّ يده إلى موضوعات طال ابتعادُ المسرح عنها. فولدت علاقة هادئة مستقرة حميمية بينه وبين جمهوره. وقد تم ذلك كله على استحياء الذي يخاف من معارضة السائد. فلم يستطع أن يكون رأس حربة تشكل بداية جديدة لتيار جديد يبدو أنه أخذ يخط للمسرح العربي منحنى جديداً.

بقـــي عـــلى المسرحيين السوريين والعرب أن يسرعوا في العودة إلى هذا الشكل التقليدي في وجهه الجديد. وأن يكونوا أكثر جرأة في العودة إلى النصوص المسرحية القوية. وأن يعودوا إلى الخوض في قضايا المجتمع والإنسان بجرأة واقتدار.

١٦
العرض المسرحي (نور العيون)

عن نص للتركي: خلدون طانر

إعداد: جوان جان

إخراج: د. عجاج سليم

اعتباراً من ٢٢/٣/٢٠٠١ على مسرح العمال بدمشق

المثلون حسب الأحرف الأبجدية

الاسم	الدور
أميمة يوسف	فتاة الحديقة – متسابقة – الفتاة المنتحرة – ممرضة
إياد أبو الشامات	نور
جمال العلي	شرطي المخفر – مشرف الاحتفال – مدرب – سكران
سوسن ميخائيل	سكرتيرة١ – سكرتيرة٢ – ممرضة
فادي صبيح	نور
محمد حداقي	رامي
معتز ملاطيه لي	عسكري – صحفي
معتز أفغاني	مدير شركة – عريف احتفال التكريم
نضال سيجري	رامي
يوسف المقبل	شيخ الكتاب – مدير شركة – محقق – طبيب

الطاقم الفني

تصميم الديكور: د. هنود سعيد

التأليف الموسيقي: رعد خلف

تصميم الأزياء: فكتوريا عوض

تصميم الأفيش والبروشور: أسامة دويعر

تصميم الإضاءة: نصر الله سفر

تصميم الحركة الراقصة: معتز ملاطيه لي

تصميم الأكسسوار: موسى الهزيم

تصميم وتنفيذ الماكياج: سلوى حنا

صوت: فؤاد عضيمي–مانييل خدر

كلمات الأغاني: معن خليفة

غناء: أمير بعاج

مساعد مخرج: يم مشهدي

إعداد ومتابعة درامية: جوان جان

الفنيون

التنفيذ الفني للديكور: موسى هزيم

تنفيذ الديكور: هشام المؤذن – عمر دقاق

تنفيذ الإضاءة: بسام حميدي – محمد إدلبي – حسن البلخي

إكسسوار: علي النوري – منير يوسف

متابعة ملابس: مازن صلوح – علي الشريف

إدارة منصة: خالد دالاتي

مساعد منير المنصة: حسين إبراهيم – سمير أبو عساف

تنفيذ الأزياء: مشغل الخياطة بإشراف فاديا عطفة

مشرف الصالة: خالد شتا

كلمة المخرج

عندما كتب المسرحي التركي خلدون طانر مسرحية (أعمل عملي مغمض العينين) بتلك التقنية الرائعة، كان يدرك تماماً أن أفكاره ستجد من يحتضنها، سواء في بلده أو في أي بقعة من العالم. ففي كل مكان هناك خير وهناك شر. هناك الطيب الساذج وهناك الانتهازي كما في حكايات الجدات أو الأفلام السعيدة. وبالطبع من

أجل استمرار الحلم ينتصر الخير ويتصالح المشاهد مع نفسه. ويخرج المشاهدون من السينما أو المسرح يحملون ابتسامات مصنوعة. ولكنهم يتوزعون في شوارع المدينة ومعظمهم يبحث عن واسطة نقل جماعية تقلّه إلى منـــزله البعيد حيث ينتظره بقّال بســـيط يـــبيعه رغيف خبز وقطعة من الجبن أو بضع حبات من الزيتون لا تصنع ابتسامة حقيقية على الوجه.

نريد، كفريق عمل في مسرحية (نور العيون) أن نقول لأبناء الوطن الذي نعشـــق.. سورية.. بلد الحب والتاريخ، إننا نشارككم حبكم وآمالكم وأمانيكم، سعيَكم لغد مشرق تزداد فيه الابتسامات الطيبة الحقيقية في هذه البقعة التي اختارها الله لينشر منها نوره على العالم.

ورغـــم كثرة الانتهازيين وسذاجة الطيبين، مازلنا جميعاً نملك الحلم.. هذه الطاقـــة الهائلة التي تمدنا بالقوة وتصنع لنا سماء زرقاء وياسميناً أبيض ووروداً دمشقياً أحمر وسيفاً لا يعرف طريق الغمد.

كمواطن سوري أريد أن أقدم هذا العمل ببساطة متناهية لأبناء بلدي الذي يعيش الحلمَ منذ آلاف السنين. ومن هذا الحلم صنع لنا التاريخ وبنى القلاع وأشاد حضـــارات عـــريقة مـــنذ أوغـــاريت حتى اليوم، وكان طوال تاريخه شامخاً. قاوم الاستعمار بكافة أشكاله.. من الحملات المسعورة إلى الاستعمار المباشر.. من الشرق ومن الغرب.. من الخارج ومن الداخل.. كان هذا الوطن دائماً شامخاً رائعاً. حلمه الأكبر الذي لا ينتهي.. (الحرية).

(نور العيون) يجرح الأحداق

ملاحظة: كتب المقال ولم ينشر في حينه

في اللحظات الأخيرة من العرض المسرحي، يخطو الإنسان الشريف النزيه المحب لوطنه خطوة صغيرة خجولة إلى الأمام، ويغني بصوت صادق لكنه مرتجف (والمرجة لينا). ويحمِّلُ هذه الأهزوجة الجميلة كلَّ ما يرتعش به قلب المواطن السوري من ذكريات النضال الوطني والصمود والفرح. وفي اللحظة نفسها يتقدم الإنسان الانتهازي الذي لا يعرف قيمةً أخلاقيةً أو وطنيةً خطوات واسعة. ويخطب بصوت مرتفع قوي كاذب عن فلسطين والموت في سبيل فلسطين. فما تشعر نحوه إلا بقرف يملأ الأنف برائحة النفاق والاستغلال. ثم يخفت الصوت الأول مهزوماً منكفئاً على ذاته مدحوراً بينما يظل الصوت الثاني ملعلعاً شرساً مسيطراً مكتسحاً صدقَ ونبلَ الصوت الأول. وبهذا الشكل يكون العرض المسرحي قد أنجز مهمته وقال لك : هذا ما يجري على أرض الواقع. وينتهي العرض. وإذا بك تشعر بحالة من القهر الخفي أو الظاهري. وتحس أن المجتمع الذي حدث فيه ما شاهدته من تفاصيل العرض المسرحي أن هذا المجتمع ساكن لا حركة فيه. وأن هذا العرض يسبح في التيار المسرحي السوري السائد الذي يصور العجز فيجيد تصويره. ويختم على القلب كل نور قادم. وإذا بنور العيون الذي يمثل النقاء والوطن والدفاع عنه، يتحول إلى سكين تجرح أحداق المتفرجين على صفحة العرض المسرحي وصفحة الواقع.

هذاالعرض قدمه المسرح القومي في موسم العام الماضي. وعرض في ربيع هذاالعام في مدينة حماة. وعرض في حمص أخيراً في مهرجانها المسرحي الرابع عشر. وهو عرض فيه الكثير من الإبداع كما فيه الكثير من خصائص وسمات المسرح السوري الراهن.

ونص المسرحية أعده جوان جان عن مسرحية الكاتب التركي خلدون طانر (أعمل عملي مغمض العينين). وحوله إلى صيغة سورية محلية. ولأنه باللهجة العامية ، فقد كان للممثلين دور كبير في تغيير كثير من الحوار الذي كانوا يرونه أبلغَ في التعبير عن جوهر المشاهد وعن الفكرة وأقدرَ على إثارة الضحكة. فكأنهم (

ارتجلوا) على النص حتى وصل إلى صيغته النهائية. فهم لم يجدوا للنص (السطوة) التي تكون للنصوص القوية ذات البناء المحكم المتين الذي لا تستطيع الخروج عنه إلا بقدر بسيط كما كان يحدث من قبل. فكان أن أعملوا فيه إحساسهم بالموقف حتى قال المعد (لم أعد أستطيع أن أفرق بين ما كتبته وبين ما ارتجله الممثلون).

وهـــذا الـــنص المعد – ولا شأن لنا بنص الكاتب الأصلي – يكشف عن تطور فن إعداد نص العرض الحديث. ولعل أول ما يلفت النظر فيه أن البريختية في أســـلوب كتابة النص المسرحي لم تمت في سورية. لكنها اتخذت وجهاً آخر جعلها تدمِّـــرُ أسلوباً في الكتابة صار قديماً، وتجرد البريختية من أخطر وأهم أهدافها وهو التحريض على التغيير استشرافاً للمستقبل، وتتحول إلى تصوير السكون الذي يلغي كلَّ رؤية للمستقبل. لكنها في الوقت نفسه تثير عند المتفرج حالة من الغضب، لكنه غضب جاهل بما يمكن أن يطمح إليه الإنسان. فلا يكون الغضب إلا وجهاً آخر من وجوه السكون.

والبريختية فِّي الكتابة تبني حكاية متكاملة تقوم على الصراع المسرحي وبناء الشخصـــيات تمامـــاً كما تفعل الدراما التقليدية ذات البناء المتصاعد من التمهيد للحكاية إلى ذروة لها ثم إلى النهاية وحل أزمات الصراع. لكن البريختية لا تسير في هذا الخط المتصاعد المتراكب بعضُه فوق بعض، بل تبني الحكاية بالمشاهد التي يتلو بعضها بعضاً. وكل مشهد يبني جزءاً من الحكاية. فإذا تكاملت المشاهد المتتالية فقد تم بناء الحكاية. وبهذه الطريقة ينفصل بناء النص عن حالة التماهي في الحكاية فيقوم بجعـــل المـــتفرج يراقب ما يحدث بعين الناقد المفكر. وهذا البناء الذي اكتمل في مســـرحيات بـــريخت الأخـــيرة الشامخة، نجده – بأقدار متفاوتة – في مسرحيات مصطفى الحلاج ووليد إخلاصي ورياض عصمت وسعد الله ونوس وممدوح عدوان. كما نجد مشابهات كثيرة له في مسرحيات علي عقلة عرسان.

أمـــا عـــند جوان جان وكثيرٍ غيره ممن يعدون النصوص الآن فقد تحولت المشاهد المتتالية التي تبني الحكاية إلى استعراض (حالات) متتالية للشخصية. وكل

حالة منها تؤكد الحالة السابقة. وإذا بها لا تستكمل بناء الشخصية على الإطلاق. ولا تقـــدم حكاية تتكامل مع تتابع المشاهد. وإنما تظل عند مواقف الشخصية التي يتراكم بعضها فوق بعض. ويمكنك ببساطة أن تقدم موقفاً عن موقف فلا يختل نسق الـــنص أو نسق العرض. ويمكنك أن تحذف واحداً منها أو أكثر فلا ينقص شيء. ويبدو الأمر في النهاية أن هذه (الحالات) محكومةٌ بمدة العرض التي يقدرها المخرج ومصنوعةٌ لهذا العرض بحيث لا تستطيع فرقة أخرى أن تقدمه. وينتهي الأمر إلى أن مـــا قدمه جوان جان هو (نص العرض) وليس نصاً مسرحياً مقتبساً عن نص ما لكاتب آخر كما كان يحدث في تاريخ المسرح العالمي والعربي.

فكيف أقام عجاج سليم العرض المسرحي من نص جوان جان؟

* * *

في صـــدر المسرح مصطبة مرتفعة قدر متر، يتزلق من طرفيها سطح مائل نـــاعم. فتشكل المصطبية مع طرفيها منصة داخلية وضعت عليها مدرجات مغطاة بأقمشة كتيمة الألوان. وتشكل المصطبة منصة طولانية تجري فوقها وعلى جانبيها أحداث الحالات التي ذكرناها. ووُضِعَت في حضن المنصة الداخلية مقاعد ومناضد مصنوعة على شكل تيجان الأعمدة الأثرية المنثورة في مراكز الحضارة في بلاد الشام والعـــراق. لكن رؤوس التيجان هذه التي يجلس عليها الممثلون ويحركونها باستهانة تـــبدو كأنها مقصودة، تحولت إلى رؤوس أعمدة مقطوعة تتقاذفها الأرجل. فكأن الديكـــور يقول لنا إن ما سوف يجري من استهانة بالشرف والوطن يمتد في العصر الحاضـــر ليصير استهانة بالتاريخ العريق. فإذا تخلصنا من فساد الحاضر فكأننا نعيد احترام الماضي. والديكور بهذا الشكل يصبح أكثر من مجرد مكان يدور في جنباته العرض المسرحي. ويجمع الماضي إلى الحاضر. فيتخذ امتداداً مكانياً وزمانياً.

وفي مقدمـــة المسرح على يمين المتفرج وضع المخرج لوحة إعلانات تحدد زمـــان الحكايـــة التي سوف نراها. وتحدد بدء الأحداث يومَ دخول الفرنسيين إلى ســـورية. وتحدد وقت انتهائها بعد اغتصاب فلسطين عام ١٩٤٨. وبهذا الشكل

أعطى المخرج لقصة المسرحية زماناً محدداً. ويظن المتفرج أن المخرج يريد أن يؤرخ لفترة محددة من تاريخ سورية الحديث هروباً من الكلام عن العصر الحاضر. لكننا سـرعان مـا نحوِّل ما يقع في الفترة الزمنية التي حددها المخرج إلى زمننا الحاضر. فينهض سؤال واضح : ما فائدة الإشارة إلى الماضي؟ ألم يكن بالإمكان الاستغناء عن وضع المسرحية في الماضي لكي يتركها تجري مباشرة في عنان الواقع الحالي؟ ولا أظن أن التحايل الخائف من الرقابة هو الذي دفعه إلى ربط الأحداث بالماضي. فالمسرحية واضحة الدلالة على الحاضر دون أن توقف الرقابة هذه الدلالة. فلا ترى بعد مناقشة وضع الحكاية في الماضي إلا (تزييناً) لا يفيد إلا بإعطاء مبرر ضعيف لذكر معركة ميسلون ثم لذكر خروج الفرنسيين.

ومن عـام دخول الفرنسيين ومعركة ميسلون تبدأ الحكاية. فقد ولد في ذلك العام ولدان. واحد منهما ابن لشهيد في ميسلون. والثاني ولدٌ يسرق شهادة الشهيد ويحاول أن ينسب الشرف لنفسه لكي يسرق بعد ذلك حلم وحب ومكانة الشريف وكل الشرفاء. وفي هذه النقطة من قدرة الولد الثاني على سرقة الثاني يبدو النص ناقصاً ومحيراً في سبب هذه القدرة. ولعله كان من واجب المعد أن يحافظ على مـا جاء من سبب في النص الأصلي وهو أن الولد الأول ابن رجل فقير. أما الولد الثاني فابن رجل غني سوف يظل غنى أبيه يرفع قدره ويعينه على السرقة. وتبدأ هذه السرقة منذ الطفولة حين كان الولدان في الكُتّاب. فإن (نور) ابن الشهيد (فادي صبيح وإياد أبو الشامات) مجد في دروسه. لكن الولد السارق (نضال سيجري ومحمد حداقي) ينال المكافأة بدلاً عن نور. وإذا أخطأ الثاني تلقى الثاني العقوبة. فإذا كبرا وانتقلنا إلى حالة أخرى (هي المشهد في النص) يستغل الولد الثاني الذي صار انتهازياً شهامة الأول الذي ظل نزيهاً شريفاً وغبياً، ويسرق مالاً. ثم يتحول الثاني إلى رجل داعر يسرق حبيبة الأول. ويستطيع برشوة المال والنساء أن يصبح موظفاً يركب ظهر الشريف النزيه. ثم يصبح مديراً فيحول دائرته إلى مكـان دعـارة ولصوصية. حتى إذا طاله التحقيق والتفتيش نجا من الورطة وأوقع

النزيه فيها. فإذا عاث فساداً مع فتيات حملن منه جعل الأول يتزوجهن إصلاحاً لخطئه. ورغم كل ما يقع فيه الأول من مصائب وفواجع يظل محباً لوطنه. فإذا غنى بصدق وحب للوطن، سرق الثاني منه الغناء الصادق وحوله إلى فجور خطابي كاذب.

هذا السرد السريع للحالات التي مرت فيها الشخصيتان يتضمن عدداً آخر كبيراً من الحالات التي تؤكد فكرة السارق والمسروق منه. وتتتابع حتى تكاد تبلغ العشرين حالة. وكلها لا تخرج عن هذا الإطار العام. فكيف أدار عجاج سليم فريق العمل المسرحي ليجعل من تتابع (الحالات) المتوازي عرضاً متصاعداً في توتره وإيقاعه؟

* * *

لقد حول المخرج كل مشهد أو حالة إلى مسرحية صغيرة ذات شخصيات وحدث وصراع. وقد فعل ذلك في جميع المشاهد (الحالات) رغم أن بعضها لم يكن يزيد عن عدة دقائق. ولكن الشخصية في كل مشهد لم تكن تعطي إلا جانباً واحداً من تكوينها. فحوَّل هذا الجانب الوحيد إلى (نمط) يشير إلى نماذج اجتماعية من ناحية، ويصل بوضوح وسرعة إلى المتفرج. وهكذا أمكن لعدد محدود من الممثلين أن يؤدوا أدواراً متعددة. وإذا كان مطلوباً من (نور) و(رامي) اللذين تدور حولهما الحكاية أن يحافظا على شخصية واحدة، فإن بقية الشخصيات مطلوبٌ منها أن تتخذ في كل مشهد شكلاً وتصرفاً مغايرين أشد المغايرة لما كانت عليه في المشهد السابق ولما ستصير إليه في المشهد اللاحق. وقد أجاد أكثر الممثلين في امتلاك (النمط) المتغير في كل مشهد. لكن (محمد خير جراح) كان أشدهم تبايناً وقدرة على التغيير. وكان في كل مشهدٍ طاغيَ الوقوف فوق خشبة المسرح وواضح الملامح والسمات. فمن شيخ الكتاب إلى المدير المتهالك على المال واللذة إلى رجل السلطة الذي يتكبر على من دونه ويتذلل لمن فوقه. وكان فوق هذا راوياً وممهداً للحكاية دون أن تخرجه الرواية إلى البرود أو الجمود. وامتلكت (أسيمة يوسف)

و (سوسن ميخائيل) و (معتز ملاطيه لي) قدرة كافية على هذا التغير والتغيير.

لكن قدرة الممثلين على التحول من نمط إلى نمط لا تستطيع أن تمسك بزمام العـرض الذي يقوم على عدد كبير من المشاهد. وهنا جاءت مقدرة المخرج. فقد اختار هذا الديكور الثابت مما أتاح له أن ينتقل من مشهد إلى مشهد بانتقال ممثلي المشـهد من زاوية إلى زاوية. فكانت كل زاوية مكاناً جديداً مستقلاً عن الأمكنة التي سبقته أو التي ستتلوه. وجعل إيقاع العرض بعد ذلك سريعاً حاراً لا يتوقف عن الحركة.

مع ذلك فقد خاف المخرج من ركود العرض المسرحي - وهو يركد قليلاً في القسـم قبـل الأخير ركوداً واضحاً -. فلجأ إلى حيلة ذكية يتحملها النص وطبيعة العرض وهو اللجوء إلى شيء من التهريج الذي يجعلك تقهقه بلذة وسرور. وقـد تمنيت لو أنه زاد من كمية التهريج على شرط - لم يتقيد به كثيراً - هو أن يكـون الانـتقال مـن مشاهد التهريج إلى المواقف الجادة أكثر بروزاً ووضوحاً وصرامة. ولأنه لم يمتلك هذا الانتقال الصارم الواضح الجلي، فقد كاد العرض أن يقع في تسطيح المواقف والشخصيات. وكاد الإضحاك أن يغلب الجانب التصويري المؤلم لمظاهر الانتهازية والاستغلال. ولو جاءت الحدود بين الإسراف في التهريج - وليته كان أكثر - وبين الجدية واضحة جلية لحقق حداً كبيراً من المفارقة الحادة التي يقوم العرض عليها بشكل أساسي.

لقـد أدار المخرج العرض المسرحي بنجاح. وقدم نماذج من الشخصيات والحـالات جرحت أحداقنا التي ننظر بها إلى المفاسد في المجتمع. لكنه ينتهي بنا إلى سـكونية اجتماعية كان يمكن أن تكون أشد قسوة حتى يكون الجرح أعمق. ولو حافظ نص العرض على الوضع الاجتماعي لشخصيتي (نور) ابن الفقيرو (رامي) ابن الغني، لحقق الضربةَ الموجعةَ بقسوة أكبر وأشد.

١٧
العرض المسرحي (سهرة) و (الخوف)

تأليف: ممدوح عدوان (سهرة). أحمد قنوع (الخوف)

مدير الفرقة: أحمد قنوع

المسرح الجوال في قرية عربين من غوطة دمشق عام ١٩٧٢

المثلون

١ – عمر حجو

٢ – حسين صيداوي

٣ – ياسين أرناؤوط

٤ – علي التلاوي

٥ – أحمد علي قنوع

٦ – رجاء ياسين

٧ – عبد الفتاح الحلبي

٨ – سمير غريبة

٩ – عدنان موسى

١٠ – عبد الله الجندي

المسرح الجوال

بداية لثورة ثقافية في الريف

مجلة (جيش الشعب) تاريخ ١٣/٦/١٩٧٢

"المســـرح الجوال" تجربة تقذف بها مديريةُ المسارح إلى الريف فتخطو أهم خطـــوة قامت بها منذ سنوات. وتدفع المسرحَ إلى جمهور قد يزيد عدده عن نصف سكان سورية. وتُثير أمامه أخطر قضاياه فتساهم في خلق حوار جدّي بين الفلاحين أنفســـهم وبين الفلاحين والمسرح الذي يعتبره الفلاحون وجهاً من أوجه السلطة. وتقامـــر بذلـــك في تفجير المشاكل الحقيقية للريف السوري ووضعها أمام البحث والمناقشة.

والمســـرح الجوال عبارة عن عرض مسرحي مكتوب بأبسط لغة وأبسط شـــكل مسرحي وأسهل أسلوب فني يقوم به ممثلون يؤدون أدوارهم بأبسط مظاهر التمـــثيل. لكن هذه البساطة المتناهية في كل شيء هي الصعوبة الكبرى لأنها تعني النفاذ إلى جمهور قد لا يعرف ما هو المسرح وقد لا يعرف من الحياة إلا الفلاحة في أرض يُكِـــنُّ لهـــا أصـــحابُها في هـــذه المرحلة حباً دفيناً ونفوراً شديداً منها ومن مشـــاكلها. وصـــعوبةُ هذا المسرح تكمن في مدى استطاعته النفاذَ بلغته وشكله وموضوعاته إلى هذا الحوار البسيط العميق.

والمســـرح أولاً وآخـــراً، لـــلجمهور بأوسع قواعده. وواجبُه زيادةُ رقعة جمهـــوره باستمرار. وهدفُه أن يخاطب الحياة بأبسط ظروفها وأعمقها. ومهمتُه أن يساهم في تطوير هذه الحياة وتغييرها بيد أبنائها.

* * *

العرض الأول للمسرح الجوال مؤلف من مسرحيتين صغيرتين لا تزيد كل مـــنهما عن نصف ساعة. الأولى (سهرة) لممدوح عدوان. والثانية (الخوف) لأحمد

قنوع. والشكل الذي يتم به تقديم العمل المسرحي هو التالي:

يمهـــد مدير المسرح بكلمة ثم يبدأ العرض الأول. وبعد الانتهاء منه يفتح المديـــر حواراً مع الفلاحين حول المشاكل التي رأوها. ثم يبدأ العرض الثاني وتدور المناقشة حوله من جديد.

ومع هذين العرضين تتحقق تجربة مدهشة مثيرة شاهدتها في قرية عربين.

* * *

(سهرة) ممدوح عدوان تضم عدة فلاحين يرتبون أمر استقبال "ضيوف". وقد كان الواجب، في رأي "أبو ياسين"، أن يصطحب معه ابنه "ياسين" المتعلم الذي يعرف الكلام. وهكذا.. تبدأ سلسلة من المشاكل الصغيرة: مشكلةُ الأولاد الذين يتعـــلمون في المديـــنة فيهجرون الأرض والقرية، ومشكلةُ الثقافة الفلاحية التي لا تتناســـب مع مدارك الفلاح، ومشكلةُ الخوف من السلطة ممثلةً في الدرك، ثم أهمُّ مشكلة وهي مشكلة المهور والزواج.

أما (خوف) أحمد قنوع فهو خوف الإنسان من مواجهة مشاكله كما خاف أصحاب "أبو محمود".

الجمعيـــة الـــتعاونية في إحدى القرى انحرفت عن مهمتها وأخذت تسرق وتمايـــز بـــين الفلاحين. و"أبو محمود" متضايق من هذه الحالة. إنه يعلم أن الجمعية أنشـــئت من أجل الفلاحين. لكن أعضاءها جعلوها لخدمة أنفسهم. ولهذا قدَّم "أبو محمود" شكوى بحقهم مع أن ابن خالته وقريبَ زوجته واحد منهم. وسيأتي المندوب ليحاسبهم. لكن أهل القرية يخافون. فقد نزل المندوب في بيت المختار. وقد يكون المخـــتار ضالعاً مع الجمعية. وهم يخافون من التدخل فيما لا يعنيهم ولا علاقة لهم بشـــيء لأن (كـــل دابـــة معلقة بكرعوبها). و (الطاقة التي يأتي منها الريح سدها واستريح). و (لا تنام بين القبور وتشوف المنامات الوحشة). و.. وعشرات الأمثلة تـــترى عـــلى هذا الشكل. وكلها كلمةٌ سلبية خائفة. ما هو موقف المندوب؟ هل يســـتمر "أبـــو محمود" في شكواه؟ وأهل القرية الذين يشاهدون المسرحية عندهم

جمعية. فهل جمعيتهم على هذا الشكل؟ هل حاولوا إصلاحها؟ هل ينقسم أهل القرية إلى قسمين: مؤيد للجمعية ومحارب لها؟ وهل..وهل..؟

هنا أيضاً تثار مشكلة من أخطر مشاكل الريف.

ملاحظات سريعة

١ - أبـــرز ملاحظـــة هي أن المسرح الجوال لا يطرح حلولاً وإنما يترك لـــلفلاحين إيجادَ الحلول التي تناسبهم من خلال عرض قضاياهم الجزئيةِ الصغيرة. وهذه نظرة صائبة سليمة لأن الحلول التي تأتي (من فوق) لا يمكن أن تحل المشاكل الـــناجمة عن التغيرات الاقتصادية والاجتماعية التي حدثت في الريف أو التي كانت موجودة من قبل، ولأنه يمكن الاستفادة من هذه التغيرات لإيجاد المنافذ المناسبة لها. وتكـــون مهمـــة المسرح إثارةَ المشكلة وتركَ الفلاحين يواجهون أنفسهم بأنفسهم ليكتشفوا بصراحة وجلاء أعمق قضاياهم.

قـــد يقال إن على الكاتب أن يوحي بالحل وأن لا يكتفي بإثارة القضايا. وهـــذا ممكن في غير هذا المسرح لأن المشاكل هنا ليست فكرية بقدر ما هي حياتية يوميـــة. ويمكن للمناقشة بعد العرض أن توصل أصحابَ المشكلة أنفسَهم إلى حلٍّ ينفذونه بأيديهم على مستوى الواقع.

٢ - المناقشة بعد كل عرض مسرحي ضرورية وهامة على شرط أن يبتعد مدير المسرح عن المناقشة ويترك للممثلين فرصة الحوار مع الفلاحين.

إن الفلاح البسيط الذي لا يعرف شيئاً عن المسرح هو الحالة المثلى لقاعدة (الإيهـــام بـــالواقع). فهو لا يفرق بين الممثل الذي يؤدي دوراً وبين الفلاح الذي يـــرونه أمـــامهم. وقد أخبرني أحد الممثلين أن أكثر الفلاحين كانوا يعتبرونهم (أبو محمود وأبو عبد الله وإبراهيم اليونس) حتى بعد ارتدائهم ملابسهم المدنية.حتى إن واحداً منهم أمسك "أبو عبد الله" وهو يهم بركوب السيارة وقال لـــه وهو يبكي: (مشكلتي مثل مشكلتك يا أبو عبد الله. لا أدري كيف أزوج ابني).

هذا معناه أن يشترك الممثلون بلباسهم الفلاحي في المناقشة وأن يقتصر دور

مدير المسرح على فتح بابها فقط. ثم يكون الحوار من (رأس الفلاح الحقيقي لرأس الفلاح الممثل). وبذلك يكون الطرح أوضحَ وأدقَّ وأصرح على أن يزوِّدَ الممثلون بمعلومات كافية عن أوضاع الريف ومشاكله. ثم تأتي تجربتهم العملية لتزيد هذه المعرفة النظرية عمقاً. ويكون الوصول إلى حلولٍ للمشاكل أقرب.

٣ - لا تعاني كل القرى من المشاكل التي يعرضها المسرح الجوال بالصورة التي قدمها. وأظن أن القرى تختلف اختلافاً بيناً في مشاكلها بحسب قربها من المدينة أو بعدها، وبحسب حالتها الاقتصادية وبحسب نسبة المتعلمين فيها وبحسب مقدار المغتربين أو المهاجرين من أهلها، وبحسب عشرات الحالات الجزئية الصغيرة. ولهذا يمكن تهيئة عدة عروض ويقدم لكل قرية ما يناسبها من هذه العروض.

٤ - قدمت المسرحيتان وكأن العرض يتم في صالة يجلس جمهورها في جانب واحد فقط مواجه لخشبة المسرح بينما الواقع غير ذلك لأن المشاهدين كانوا يحيطون بالفرقة من جميع جوانبها. وبذلك تمت أكملُ صورة للالتحام بين المشاهدين والممثلين وهو ما يحلم به أي كاتب مسرحي أو مخرج. ويمكن للإخراج أن يحقق أعلى مثل لمسرح (السامر) أو مايشبهه لتحقيق هدفين في آن معاً: الاستفادة من هذه التجربة ونقلها إلى المسارح الرسمية، وإيصال التلاحم بين الممثل والمشاهد إلى أقصاه. فتكون معالجة المواضيع أعمق وأكثر مرارة.

* * *

لا أقول إنني استوفيت البحث عن المسرح الجوال. بل أقول إنه يستحق دراسات متنوعة لأنه تجربة فذة. وقد يكون هذا المسرح بداية لثورة ثقافية حقيقية في ريفنا العربي السوري.

١٨
العرض المسرحي
(رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة)

تأليف: بيتر فايس

اقتباس: سعد الله ونوس

إخراج: فواز الساجر

المسرح التجريبي

على مسرح صالة القباني اعتباراً من ٢٠/٥/ ١٩٧٨

الممثلون

١ – زيناتي قدسية	حرفوش
٢ – يوسف حنا	حنظلة
٣ – حسن عكلا	سجان – رجل حكومة
٤ – حسان يونس	محامي – طبيب – رجل حكومة
٥ – فايزة الشاويش	الزوجة – الممرضة
٦ – تيسير إدريس	العشيق – درويش – رجل حكومة
٧ – يوسف يونس	المدير – رجل حكومة

الفنيون

مهندس الديكور والملابس: نعمان جود

الموسيقى التصويرية: ابراهيم جودت

الإشراف على التنفيذ والرسوم: وليد عكاوي

تنفيذ الديكور: فهد عربش – محمد صلوح – مازن شخاخيرو – نصر الله سفر

تنفيذ الملابس: فادية عطفة – رسمية حميدي – هدية أبو حرب – زينب زين الدين

الإضاءة: خليل شعبو

مكياج: ستيلا خليل

مساعدا الإخراج: نجاح مرادي – أحمد الحموي

كلمة الكاتب والمخرج

آ – عن المسرح التجريبي

أثار العمل الأول الذي قدمه المسرح التجريبي، وهو يوميات مجنون، عدداً كبيراً من الالتباسات. وكان مردُّ هذه الالتباسات في مجملها نقطتين أساسيتين. الأولى تركزت حول تحديد مفهوم "التجريبية". والثانية حول اختيار نص يوميات مجنون.

حول النقطة الأولى، كان ثمة خلط بين (التجريب) كما تحدد في سياق التجربة المسرحية الأوروبية، وبين مفهومنا الخاص عنه. ففي أوروبا، المسرحُ التجريبي هو في معظم الأحيان، بحثٌ شكلي ونخبوي يرمي إلى شق ثغرة في الطريق المسدود الذي وصل إليه المسرح هناك. أما بالنسبة لنا، فالتجريب يعني البحث عن المسرح الذي يلبي حاجاتنا الثقافية والتاريخية. يعني خلق مسرح أصيل وفعال في المناخ السياسي الاجتماعي الراهن. كنا نحلم بتجربة مفتوحة تتحقق مع جمهورها الحقيقي متنامية كل مساء. لا شيء ثابت وله تعريفه الجاهز. لا الكتابة الدرامية ولا طرق تدريب الممثل ولا مكان العرض.

إن العمل المسرحي، وبكل أطره المعروفة، يصبح بهذا المعنى مجرد احتمالات تتبدل وتُصَوَّب وفق العلاقة الحية مع متفرج بالذات.

لكن عرض (يوميات مجنون) وسط الضوضاء الكثيفة التي أحاطته، لم يسعفْنا في توضيح مقاصدنا، بل زاد حولنا الالتباسات. كان العرض نخبوياً أو عرض (مثقفين) لا أكثر. والضجة التي أثيرت حوله كانت ضجة بين مثقفين ولم تتعد سواهم.

هل نتحدث عن "المقتضيات" التي فرضت علينا اختيار التجربة الأولى؟ أم

نشرح الظروف التي تعوق انطلاق المسرح التجريبي بالمفهوم الذي حددناه له؟

هـــذا حديث طويل ومجاله ليس هنا. وفي هذه الكلمة لم نقصد الدفاع عن المســـرح الـــتجريبي وضرورته. فنحن نعلم أن مثل هذه التجربة لا يدافع عنها إلا استمرارها وتراكم محصلاتها. ما أردناه فقط هو الإشارة إلى تعريفنا الخاص للتجريب بعيداً عن الالتباسات التي أحاطت به وشوشته.

ب – عن (رحلة حنظلة)

بعـــد هذه المقدمة الوجيزة، ننتقل للحديث عن مسرحيتنا الجديدة (رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة).

هـــذه المســـرحية مأخوذة عن عمل بيتر فايس (كيف يتم تخليص السيد موكينـــبوت من آلامه). وهي مسرحية تعليمية في الأصل والاقتباس من ألفها إلى يائهـــا. إنهـــا تقريباً، نقيض يوميات مجنون. ولا نُخفي أن ذلك واحد من الأسباب الجوهـــرية الـــتي حَـــدَتْ بـــنا إلى اخـــتيارها. الدرس هنا واضحٌ يُعرَض ببساطة ومباشـــرة. وهـــو درس لا يضيف جديداً إلى وعي الواعين. لكنه سيقدم، أو على الأقـــل هذا ما نأمله، بعضَ العون والوعي لهؤلاء الذين يشبهون حنظلة بصورة أو أخـــرى. إذن، إننا نحاول في هذا العمل الخروجَ ولو جزئياً من دائرة النخبة لمحاورة جمهور آخر سنعمل وبمختلف الوسائل للوصول إليه.

ومع هذا، من يدري؟

قـــد يعمـــد الذين هاجموا العرض الأول لأنه نخبوي ولا تستوعب مقولته الجمهور الواسع، إلى التأفف من العرض الثاني لأنه غير نخبوي ومباشر المقولة.

على أي حال.. تلك نقطة أخرى.

سعد الله ونوس　　　　　فواز الساجر

رحلة حنظلة

والبداية الصحيحة للمسرح التجريبي

(ملحق الثورة الثقافي) - ١٩٧٨/٦/٢٩

أخيراً حزم المسرح التجريبي أمرَه ووضّح لنفسه اتجاهه وبيّن توجهه إلى الجمهور الواسع لخلق (مسرح أصيل وفعال في المناخ السياسي الاجتماعي الراهن).

في العام الماضي كنا نخشى على المسرح التجريبي أن يظل ضمن الإطار المغلق الشكلي والفكري الذي ظهر فيه حين قدم (يوميات مجنون). وحَسِبنا أن مقصوده بالتجريب تلك الألاعيبُ الشكلية التي طفحت على وجه المسرح في العالم الغربي، والتي تعتبر فشلاً له أكثر مما تعتبر استمراراً لإبداعه لأنها - والعالم الرأسمالي يعجز عن مداراة تناقضاته وعن إشعار الإنسان بالاطمئنان والسعادة - تعبر عن القلق النفسي في ظل نظام ظالم. ومهما طغى هذا المسرح على بلدان العالم، ومهما فتن الناس بتجديداته وابتكاراته، فسوف يظل ذلك التعبيرَ الأصمَّ عن الدخول إلى الأبواب المسدودة.

من هنا كنا نخاف على مسرحنا التجريبي أن يتجه هذا الاتجاه. وكان خوفنا أشدَّ على القائمين عليه لأنه سيكون من المؤسف المزعج أن يتجه فواز الساجر وسعد الله ونوس هذا الاتجاه، وأن يحصرا اهتمامهما فيما هو أدْخَلُ في لعبة التقنيات المسرحية الَضيقةِ الحدود، الصغيرةِ الامتداد الجماهيري. وعند ذلك يكون التناقض فاضحاً بين منطلقاتهما النظرية وبين عطائهما الفني، أو بين ما يقدمانه في مكان وما يقدمانه في مكان آخر. وإذا كانا قد عادا - والعود أَحْمَدُ - إلى مسارهما الصحيح في (حنظلة)، فإن (يوميات مجنون) رغم كل الأماديح التي كيلت لهما على فنيتها وجودتها ستضطرهما إلى بذل الكثير من الجهد ليمسحا عن أذهان الناس بداية المسرح التجريبي المغلوطة في توجهه الضيق ذاك إلى النخبة المثقفة. ولكي نكون

منصفين نذكر أن (يوميات مجنون) تنبّه البرجوازيةَ الصغيرة إلى خطر اللحاق بالبرجوازية الكبيرة حتى لا يصيبها ما أصاب صاحبَنا المجنون حين حاول الدخول في البرجوازية الكبيرة دون أن يملك وسائلها ففشل ومرض. لكن هذه النتيجة الفكرية الرائعة يذهب بها وبقيمتها انحصار العرض المسرحي ضمن عدد ضيق من الناس.

في (حنظلة) يخطو المسرح التجريبي خطوته الصحيحة الأولى. وأمامه الكثير كي يؤكد خطوته هذه ويدفعها إلى الأمام.

إنه يتوجه صريحاً إلى تلك الطبقات الاجتماعية المسحوقة المظلومة لتوعيتها. وهو يدعو لاهثاً العمالَ إلى حضور العرض المسرحي ويريد سماعَ آرائهم ليصحح مساره ويستفيد من ملاحظاتهم.

وأحب أن أذكّرَ المسرح التجريبي بأن مسرحنا ظل فترة طويلة يخدع هؤلاء البسطاء الذين يريد التوجه إليهم أو يُسقطُهم من حسابه فلا يتوجه إليهم حتى فقدوا الثقة بالمسرح. وعلى المسرح التجريبي أن يستعدَّ للكثير من الجهد حتى يستعيد ثقتهم. وعند ذلك فقط سيكون ذا أثرٍ اجتماعيٍّ فعالٍ ومساهمةٍ جليلةٍ في خلق المسرح الأصيل كما يطمح المشرفون عليه.

إن المسرح التجريبي يبدأ خطوته الأولى هذه بحنظلة. فهل استطاعت المسرحية فكرياً وفنياً التوجهَ إلى الفئات التي أراد التوجه إليها؟

* * *

المسرحية حكاية رجل بسيط بالغ السذاجة والغفلة. كان يمضي في حياته وحده مطمئناً إلى سعادته الذاتية لا يعنيه شيء مما حوله. مستسلمٌ لكل الظلم والبؤس المحيطَيْن به. قد أقنع نفسه بما رسخ في أذهان الكثيرين من التنازل عن الحق المهضوم ومن التلقي للظلم القاهر. لكن.. هل يستطيع حنظلة، وهو يسلك هذا السلوك، أن ينجو بجلده؟

من هنا تبدأ المسرحية وتبدأ معها المفارقة الطريفة. فهو يصير كرةً تتقاذفها الأيدي. فتسجنه وتسرقه وتطرده من عمله. حتى إذا أراد معرفة ما جرى له، وجد

من يتصدى لــــه بالتجهيل والتغفيل. فالطب الإعلامي يغسل لـــه دماغه ليمنعه عن السـؤال. وصـاحبُ الكرامات يُقنعه بقبول الظلم حتى يكون المظلومَ لا الظالم، وبالسكوت عن انتهاب ماله حتى يكون المسروقَ لا السارق. ويقنعه المثقف الحكيم بالتخـلي عن التفكير المادي التافه للحفاظ على تماسكه الخلقي الرفيع. فإذا شكا مظلمـتَه إلى السلطات وجدها جَمْعاً من كل من كَبَته وهضم حقوقه. وعند ذلك تكـتمل الدائرة أمامه. فما تفرَّقَ من مضطهديه يجتمعون. وإذا كانوا يريدون من اضـطهادهم الجماعي إرعاداً بالقوة لإخافته وتحذيراً من التمرد لكبته، فإن تكامل سلسلة الظلم أمامه يكشف الحقيقة أمام باصرتيه. وعند ذاك يدرك أن ما اعتاده في حياته من سلوك انهزامي خائف، وما اعتقده من أفكار ومبادئ، إنما هو باطل. وإذا بـه يخرج بتلك النتيجة الباهرة (كل ما هو حولي يعنيني). وهذه هي بداية الطريق للوعي والسلوك النابع عن الوعي.

هنا تتوقف المسرحية فجأة. وعند أخطر نقطة يمكن أن يقف عندها الكاتب المسرحي فلا تكمل طريقها مع أن نهاية الشوط قريبة.

لقد تعرض مصطفى الحلاج في مسرحيته (الدراويش يبحثون عن الحقيقة) إلى قضـية شبيهة بقضية حنظلة. فدرويش إنسان مسالم بسيط وقع عليه الاضطهاد فأدرك الحقيقة وتحول إلى رجل ثوري. لكنه وقع في الفخ خطأً لتشابه اسمه مع اسم رجـل ثـوري متمرد. فكان أن عرف أن المسكنة والعزلة لا ينفعانه في عالم ظالم. وبذلك كان الحلاج أحكم وأكثر إقناعاً بدرويشه.

إن التوعية التي يريدها العرض المسرحي تتلخص في أن السلطة هي الظالمة برجالها الذين عُرِضتْ نماذجُهم، لا بأشخاصهم بل بما يمثلونه من وسائل الاضطهاد والقمـع والتجهيل، وأن الهروب والحياد لا ينفعان لأن الاضطهاد واقع لا محالة. وهـذه توعية ناقصة إذ يبقى عليها أن تقول لنا لماذا تفعل السلطات ذلك ولصالح مـن؟ لأنها، إن لم تقل ذلك، فقد وقعت في تناقض مع ذاتها يؤدي إلى اضطراب في ذهن المتفرج.

فحنظلة مسالم بسيط. والسلطات المستبدة دائماً تتحاشى الصدام مع أمثال حنظلة لأنهم عمادُها. وكلٌّ وسائلها التي عرضتها المسرحية في التجهيل والتغفيل تستخدمها لإبقاء الناس في حالة حنظلة التي كان عليها. فلا سبب يدعوها إلى التحرش به وإيقاظه. فلماذا تصدت له السلطة وأوقعت عليه ظلامة تجعله يفيق؟ هل يكفينا أن يقول لنا المسرح إن السلطات الظالمة تضطهد الناس؟ هل يزيدنا هذا الشيء وعياً وإدراكاً؟

إن الدولة دائماً جهازُ قمعٍ مهما سما نظامُها واتسم بالعدل والنقاء. لكن قمعها موجه إلى أحد طرفين: إما إلى الأكثرية المسحوقة لصالح الأقلية المستغلة، وإما إلى الأقلية المالكة لصالح الأكثرية التي لا تملك. وحنظلة واحد من هذه الأكثرية الذين لا بد أن يصيبهم القمع وإن ساروا (الحيط الحيط). ولا بد أن يصيبهم الاستغلال ولو اعترفوا بكل الأعمام أزواج الأمهات لأن قمعه حتميٌّ مادام استغلاله حتمياً حتى تستطيع الأقلية صاحبةُ القوة الاقتصادية – والسلطة في خدمتها – أن تجعله (برغياً) أو سناً في آلة الاستغلال الضخمة شاء أم أبى. وسواء تمسكن وابتعد عن الشر مغنِّياً له أم ناضل وتحرك.

هذا الشيء لم تقله المسرحية مع أنه – والمسرح التجريبي يتجه إلى بسطاء الناس ومظلوميهم – هو مفتاح التوعية. وهو الذي يضع مظاهر الحياة الاجتماعية المتفرقة موضعها الصحيح المدروس. ولأن المسرحية لم تقل ذلك فقد اكتفت بتصوير الظاهرة دون أن تستخلص نتائجها.

قد يقول قائل إن هذه الفكرة مفهومة ومستخلَصة من العرض المسرحي مادام أولُ ما حدث له تجريدَه من ماله. لكن الأسلوب التعليمي الذي سارت عليه المسرحية، والذي كان يشرح ويحلل أبسط الأفكار، كان لا بد له أن يستكمل وسائله وأدواته وأن يستخلص هذا الدرس الأكبر الذي أرادت المسرحية إيصاله إلى المتفرج. ولا يظنَّ أحدٌ أن استخلاص هذه النتيجة سهلٌ في المسرح. بل هو المسرب الصعب الذي يجعل المتفرج يتوه ويتخبط في تحليل النتائج إذا لم يَسِرْ فيه الكاتب

والمخـــرج بدقـــة ودهاء. وكما اجتمعت كل عناصر الاضطهاد أمام حنظلة حتى اســـتيقظ، يجب على العرض المسرحي أن يجمع أمام المتفرج كل النتائج الهامة حتى يعرف الغايةَ من العرض المسرحي والفكرةَ التي يريد إيصالها.

إن المسرح التجريبي بهذا الشكل يظل قاصراً عن الخطوة الصغيرة الأخيرة الهامـــة التي هي محكُّ التعليم والتوجيه، فلا يدفع متفرجه إلى الطريق التي يجب أن يسير عليها. ففي (يوميات مجنون) حذَّرَنا من "فعل" الدخول في البرجوازية الكبيرة دون أن يحرضنا على "فعل" الانضمام إلى الطبقة المضادة للبرجوازية الكبيرة. وترك الـــبرجوازي الصغير حائراً متردداً. وفي (حنظلة) وصف الاضطهاد الذي يقع على المســـحوقين، وفضـــح السلطة في وجهها الظاهري دون أن يضع بين أيدينا سلاحَ المعرفة الحقيقية وهو: لصالح مَنْ يتمُّ القمع والاضطهاد؟ فتركنا حائرين لم نعرف أن وراء ذلـــك مجموعةً من المصالح المالية والسياسية. وترك وعينا معلقاً بذاتنا الفردية مكتفياً بهذه المقولة الرائعة والناقصة في آن معاً "كل ما حولي يعنيَني" دون أن تأخذ هـــذه المقولـــةُ وجهَها الجمعي العملي. ولا شك أن من يريد التوجه إلى الجمهور العريض لتعليمه وتحريضه، عليه ألا يترك الأمور ناقصة بهذا الشكل.

*　　　*　　　*

مـــع ذلـــك، ورغم خطورة هذا النقص تظل المسرحية واضحة في التعليم والإفهام. قد نفَّذت مطمحها بأساليب فنية صحيحة.

ولعل أبرز نقطة قام بها سعد الله ونوس حين اقتبس المسرحية عن بيتر فايس أنـــه انـــتحى بها نحواً عربياً واضحاً. واستبدل أسلوب الكاتب التسجيلي بأسلوب بـــريختي تعلـــيمي. فقد جعلها مشاهد تتالى. كلُّ مشهد منها قائمٌ بذاته وقادرٌ على الانفصـــال عما قبله وعما بعده. ثم أحكَمَ ربطَ هذه المشاهد بحيث تحكي الحكاية وتسوقها في خط مستقيم محدد من البداية إلى النهاية مستخدماً – ببراعة وذكاء – الـــراوي الذي يستخلص الحكمة من المشهد السابق ويمهد للمشهد اللاحق ويقوم بعملين مزدوجين هما: المشاركةُ في اللعبة المسرحية، وكسرُ اللعبة ذاتها مما يخلق عند

المستفرج توفزاً دائماً. ويساهم في خلق الإثارة الفكرية بعد الإثارة العاطفية. وسعد الله ونوس هنا، ينفّذ أمهرَ وسائله الفنية في المداخلة بين تقديم العرض المسرحي من قبل الراوي ودفعِ المسرحية في طريقها المرسومة من قبل، وبين الانتقال من الإيهام إلى قطع الإيهام.

* * *

هذا النص وضعه فواز الساجر على خشبة المسرح حياً نابضاً وممتعاً. وتبرز قيمة العرض في أنه حقق نقطتين صعبتين: الأولى هي أنه لم يجعل العرض المسرحي يتصاعد. ولم يندفع إلى جعله ينمو على طريقة الدراما. بل تركه عرضاً مستوياً يسير على وتيرة واحدة. والثانية هي أنه استطاع الحفاظ على شدِّ انتباه المتفرج من البداية إلى النهاية دون خلل ودون أن يجعل الإيقاعَ الواحدَ والاستواءَ في العرض المسرحي يهبطان بإمتاع المتفرج فيدفعانه إلى الملل. وهاتان النقطتان رائعتان قد يكون تحقيقهما من أصعب طرق الإخراج المسرحي.

إن المسرحية قائمة على مجموعة متتالية من المشاهد تحكي بمجموعها حكاية (حنظلة). والمشهد القائم بذاته يشكل لنفسه تمهيداً ونتيجة. فإذا سار المخرج مع هذه البنية الفنية الصغيرة لكل مشهد، كانت النتيجة مجموعة من الخطوط البيانية المتأرجحة التي تلعب بالمتفرج لعبة (القط والفأر) فتشده ثم تُرخيه. فيصبح دخول الراوي فجاً وممقوتاً. في حالة كهذه يضطر المخرج للحفاظ على تماسك عرضه المسرحي إلى جعل المشاهد المتتالية ترتفع في خط درامي متصاعد فتفقد المسرحية هويتها وتتناقض مع بنيتها وتخسر صفتها التعليمية. وتفقد، أهم من ذلك، تلك المسافة الصغيرة التي لا بد أن تظل قائمة بين الخشبة والصالة حتى يظل المتفرج قادراً على التفكير والمناقشة.

لكن هذا الأسلوب قد يودي بالعرض المسرحي كله. إذ يجعله أقرب إلى الوتيرة الواحدة المملة. إلا أن حيوية الأداء وقوة الإيقاع المسرحي وتنوع الحركة وغناها حافظت على رشاقة العرض المسرحي وإمتاعه مضافاً إليها تلك الكوميديا

التي مهر فواز في استخدامها. إذ جعلها تُضحِكنا في مواقف الألم. فلا هي تدفعنا إلى الإغراق في الضحك، وتكسر في الوقت نفسه تعاطفنا الوجداني مع حنظلة. وبهذه الوسيلة حافظ المخرج على حدَّيْ الإمتاع والدفع إلى المناقشة والتفكير. ولعل مشهد الزوجة ومشهد صاحب الكرامات من أبرع المشاهد في تحقيق هذه الكوميديا.

لكن فواز في بعض المواقف كان يسرف في ألاعيبه بغية إشغال المسرح وإشغال أذهاننا فيضيع علينا بعض النقاط الهامة. فمثلاً، كان يدفع الراوي إلى القفز والأرجحة دون حاجة بحيث كنا لا نسمع بعض كلامه الهام الذي هو محطات أساسية في المسرحية. أو يجعل هذا الكلام أقل قيمة وأقل تأثيراً. وإذا كان البعض قد سمى هذه الإفاضة الحركية (فانتازيا) فإن الأصح تسميتها (فذلكة) لأنها لا تخدم العرض المسرحي. ولو كان فواز يخاطب نخبة من المثقفين كعرض (يوميات مجنون) لكان كل ما يفعله مقبولاً. أما مادام يتجه إلى الجمهور الواسع بقصد توعيته فإن الإفاضة تصبح نقطة ضعف ويصبح الاقتصاد في الحركة مطلباً هاماً. مثلَ ذلك نجده في الديكور. فهو غني معبر بسيط قام بدوره الدرامي في التنقل الزماني والمكاني. لكنه زائد (يكركب) المسرح. فما فائدة (التنك) الممتد على طرفي المسرح؟ هل يؤدي رفعُه إلى أي إنقاص في العرض المسرحي؟ وهذه السلاسل والجنازير أعطتنا في البداية صفة القهر. وبعد خمس دقائق فقدت هذه الصفة وصارت تربك العرض المسرحي. فكأنها حبال متدلية في سيرك. فإما أنها بلا فائدة، وإما أنها غير موضوعة في مكانها الصحيح.

* * *

أما الممثلون فإن يوسف حنا يظهر أمامنا بثوب جديد. فقد امتاز بليونة عجيبة سمحت له أن يؤدي دوراً يحتاج إلى جهد عضلي وذهني معاً دون أن يظهر عليه أثر الجهد والتعب. وشتان بين أن يتعب الممثل في دوره وبين أن نراه مجهداً متعباً.

لقد جعل المخرج العرض المسرحي مستوياً لا يتصاعد حدثُه الدرامي. وفي الوقــت نفسه حافظ على شخصية (حنظلة) ليصل بنا إلى النقطة التي يسعى إليها. وهذا ما استطاع يوسف حنا أداءه لأنه كان الخيطَ الأساسي الذي يدفع بالمسرحية إلى الترابط والتماسك. وحنظلة يمر في ثلاث مراحل.

إنــه يبدأ مسكيناً أبلهَ منقطعاً عن العالم. يحمل قناعاته دون أن يدرك أنها ســبب غفلــته وسبب ظلمه. ثم يتصل بالعالم ويصطدم بظواهره وتصيبه المفاجأة. فيذهــل ويهــتز ويفقــد توازنه الداخلي. وفي حين كان في المرحلة الأولى يخاف ويضطرب ويهرب من كل شيء، صار في المرحلة الثانية يخاف أيضاً لكنه يتساءل. ويهــرب من الآخرين لكنه يلتصق بصديقه حرفوش حتى لا يواجه وحده اهتزازه الداخلي. يبتعد عن كل ما يصادمه بالآخرين، لكنه يندفع إلى البحث. وبعد أن كان يتهيب من الكلام مع الناس في المرحلة الأولى، صار يجابههم بالحديث والسؤال فلا يزداد إلا اهتزازاً فينكفئ على ذاته ويهرب لأن الأمور تختلط عنده. أما في المرحلة الأخــيرة وبعد أن وعى حقيقتَه وحقيقةَ ما حوله فإن ظهره يستقيم وكلامَه يتضح وعودَه يصلُب. وبعد أن كان وجه يوسف حنا يعبر عن البلاهة في المرحلة الأولى، وعــن الاضــطراب والاهتزاز في المرحلة الثانية، صار يعبر عن القوة والصلابة في المرحــلة الثالثة. وبذلك يثبت يوسف حنا أن كل الصدأ المتراكم عليه لم يقتل فيه بعد، روح الممثل المبدع.

واستطاع زيناتي قدسية بأدائه الواضح المستقيم دون هبوط أو صعود تحقيقَ أسلوب المخرج في المحافظة على الفاصل المحدد بين الخشبة والصالة. وتدرَّج في دفع حنظــلة بإصرارٍ وثبات خطوةً خطوةً نحو نقطة الوعي التي لا بد من الوصول إليها دون أن يدفعه ذلك إلى أدائه الدرامي وإلى تخطيه حدودَ اللعبة المرسومة. فكأنه كان يدفــع حنظــلة في خــط مــائل إلى الأمــام. وكــان يحافظ على خطه المستقيم الهــادئ. حــتى عندما كان يغضب أو يضحك أو يهزأ فإنه لم يكن يندفع أو يزيد درجة التوتر التي بدأ بها واستمر عليها. وأظن أن هذا الشكل الذي أدى به دوره

قد احتاج جهداً كبيراً منه ومن فواز.

إن فواز الساجر لم يغير أسلوبه في الإخراج. وسعد الله ونوس لم يغير طريقته في الكتابة. بل استخدم أمهر وسائله. ولم يتخل عن تفتيشه الحثيث عن أشكال مسرحية تلائم مضمونه الفكري من ناحية، وتسعى – مع ما يفعله الكتاب العرب – إلى إيجاد أشكال مسرحية عربية تناسب واقعنا ومشاكلنا. ونحن نشكر لهما هذا الحفاظ على طريقتهما المسرحية لأنهما حينما اتجها هذا الاتجاه إلى الجمهور البسيط لم يظناه غبياً كما يحلو للكثيرين أن يفعلوا. وتراهما، وهما يقدمان هذا الشكل المعقد من العمل المسرحي يثقان ثقة كبيرة بالجمهور وقدرته على الاستيعاب.

بقي على المسرح التجريبي أن لا يكتفي بصالة القباني المقوقعة، وأن يحقق اتصالاً أوسع بالجمهور.

١٩

سعد الله ونوس والمسرح التجريبي

جريدة (نضال الشعب) الأسبوعية - العدد ٥٤٤ - تموز ١٩٩٧

مجلة (الحياة المسرحية) - العدد ٤٥ - ١٩٩٨

جيلُ المسرحيين الذي ينتمي إليه سعد الله ونوس وجد نفسه، مع بداية الستينات، في منعطف اجتماعي وسياسي حاسم. وذلك بعد التغيرات الكبيرة التي حدثت في أجزاء كثيرة من الوطن العربي منذ مطلع النصف الثاني من القرن العشرين. وكان التعبيرُ الفني عن هذه التغيرات يستدعي أشكالاً جديدة في الفن والأدب لكي يستوعبها ويستكمل إيصالَها إلى المتلقي. وإذا كان الشعر العربي قد بدأ يتلمس هذه التغيرات ويغير من إهابه لاستدراكها في فترة مبكرة، وضرب إطارَه التقليدي منذ نهاية الحرب العالمية الثانية، فقد احتاج المسرح - وهو فن جديد طارئ على الثقافة العربية - إلى عشرين عاماً لكي يجدِّدَ إهابَه. وإذا كان الشعر العربي قد افترع من قواعده وأساليب تكوينه نهجاً جديداً في الوزن والصورة الشعرية متأثراً بالتجديد الشعري العام في العالم، فإن المسرح العربي كان بحاجة إلى اعتماد كبيرٍ على تيارات المسرح الأجنبي المجددة والمتجددة. ولهذا كان مُعَرَّضا لأن يكون (مقلداً للمسرح الأجنبي) أكثر مما يكون أصيلاً وذاتياً كما كان الشعر. ولهذا أيضاً، احتاج هذا الجيل من المسرحيين أن يُخضِعَ التجاربَ المسرحية الجديدة إلى بحث دقيق يقوم بعملية اصطفاءٍ لما يجب أن يتأثر به من موجات المسرح الأجنبي المجددة، وأن يُخضِع هذه الموجات لظروف ومشاكل البيئة العربية من ناحية، وللذائقة الجمالية العربية من ناحية ثانية بحيث يصبح المنتوج المسرحي - تأليفاً وإخراجاً وتمثيلاً - نابعاً من هذه المتغيرات ومعبراً عنها ومحرضاً لمتلقِّيه على فهمها ومضاعفة وتيرتها.

وقد قام هذا الجيل بمهمة البحث هذه، ونجح فيها إلى حد كبير.

وكان سعد الله ونوس واحداً من أبرز الباحثين عن أشكال جديدة أصيلة للمسرح العربي. واستمر تشكيلُ الأشكال الجديدة عنده من أول مسرحية كتبها حتى آخر مسرحية ظهرت له قبل وفاته بشهرين. لكن هذا البحث لم يكن قاصراً عند سعد الله ونوس - وعند كثير من أبناء جيله - على ابتداع الأشكال الفنية للإبداع الفني، بل امتد هذا البحث إلى الكتابة حول المسرح نفسه. فكان أن تقدم ببياناته عن مسرح عربي جديد. وفرَّع من هذه البيانات حواراتٍ ومقالاتٍ تؤكد تأصيلَ النهج المسرحي الجديد. ولم يكتف سعد الله ونوس بهذين المجالين في الدفاع عن الجديد والتجديد المؤصِّلين للمسرح العربي، بل مدَّ نشاطه إلى ناحية ثالثة هي دفعُ العملية الإبداعية كلها في إطار إبداعي عملي يلتقط مظاهر التجديد ويطورها. فكان أن أنشأ - بالتعاون مع فواز الساجر - المسرحَ التجريبي وأشرف عليه.

ولن نقف في هذا البحث عند إبداعه الأدبي أو عند بياناته التي تنظِّر للتجديد. بل سنقف عند المنحى الثالث الذي كان له - رغم عمره القصير - أثر كبير في مسيرة المسرح السوري.

* * *

في عام ١٩٧٧ أنشأت وزارة الثقافة السورية (المسرح التجريبي). وأوكلت الوزارة هذا المسرح لسعد الله ونوس مديراً ومشرفاً. وعينت فواز الساجر مخرجاً لهذا المسرح. ووضعت تحت تصرفهما صالة القباني لكي يقوما فيها بالتدريبات وتقديم العروض. وتركت لهما الحرية الكاملة في انتقاء النصوص المسرحية وطريقة إنجازها وتقديمها. لا يقيِّدهما في ذلك إلا ما تفرضه أصول العمل في الوزارات مالياً وتنظيمياً. وقدم المسرح التجريبي بين ١٩٧٧ و١٩٧٩ ثلاثة أعمال مسرحية هي على التوالي:

- (يوميات مجنون) تأليف غوغول إعداد سعد الله ونوس إخراج فوازالساجر تمثيل أسعد فضة باعتبار المسرحية مونودراما.

– (رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة) واقتبسها سعد الله عن مسرحية بيتر فايس (كيف تخلص السيد موكينبوت من آلامه) وأخرجها فواز الساجر.

– (ثلاث حكايات) تأليف دراغون. إعداد سعد الله ونوس. إخراج فواز الساجر.

ثم أعيد عرض (رحلة حنظلة) بإخراج جديد. ثم توقف المسرح التجريبي عن العمل.

ونحب أن نؤكد منذ البداية أن مصطلح (المسرح التجريبي) الذي أنشأه سعد الله ونوس وفواز الساجر يختلف اختلافاً جذرياً عن المسرح التجريبي الذي بدأ يشيع منذ نهاية الثمانينات، واستغلظ سوقُه في عقد التسعينات. وقد حدد الصديقان الراحلان مهمة مسرحهما التجريبي منذ العرض الأول بأنه يسعى إلى ابتكار الوسائل الفنية التي تتيح تواصلاً أوسع مع المتفرج. وإذن، فإن المسرح التجريبي لسعد الله وفواز لم يكن يركض وراء تجديد الوسائل الفنية اندفاعاً وراء ابتكار الأشكال دون النظر إلى تأثيرها في المتلقي – كما يحدث في المسرح التجريبي اليوم – بل كانا يقيّدان جريهما وراء الأساليب بمهمة التواصل مع المتفرج لتعميق رؤيته الاجتماعية والسياسية في محاولة لتثوير هذه الرؤية. وبذلك يصبح المسرح التجريبي امتداداً للمسرح السياسي الذي كان سعد الله ونوس أبرز دعاته في تلك الفترة، وامتداداً لاتجاه فواز الساجر الذي يدعو إلى إبراز (الفعل) على المسرح وتجديدِ أشكاله ليصبح في مكانةٍ أهمَّ من مكانة الكلمة – دون نسيان أهميتها – ووضعِ هذا الفعلِ في حالة جمالية فائقة مثيرة لعين المتفرج وعقله. وبمعنى آخر، كان مسرحهما التجريبي تعميقاً للتجديد المسرحي شكلاً ومضموناً بحيث يصبح ظاهرة جمالية تخوض معركة سياسية واجتماعية.

ونحب أن نؤكد أيضاً نقطة ثانية لا تقل أهمية عن الأولى هي أن المسرح التجريبي لسعد الله وفواز يختلف عن (مسرح الطليعة) المصري الذي أنشئ بعد سنوات قليلة من إنشاء مسرحهما التجريبي. فمسرح الطليعة المصري كان أقرب

إلى الاهتمام بابتداع الأشكال المجددة دون كبير ارتباط بعملية التلقي لدى المتفرج. وسوف ينسلُّ المسرح الطليعي المصري إلى المسرح التجريبي الشائع اليوم ويصبح منطلقه الأول في حين يتباين المسرح التجريبي لسعد الله وفواز عما تلاه من تجارب المسرح التجريبي السوري والعربي، لأن غايته وهدفه وأسلوبه تختلف اختلافاً جذرياً وعميقاً عن غايات المسرح التجريبي الذي نشأ بعد ذلك وعن أهدافه وأسلوبه.

ومنذ عرض مسرحية (يوميات مجنون) بدت واضحةً ملامحُ التجديد في الوسائل والأساليب للوصول إلى قلب المتفرج وعقله. فقد حققت المسرحية نجاحاً مذهلاً على صعيدي الشكل و المضمون. وإذا كان الفنان المبدع أسعد فضة قد حمل على عاتقه مهمة تأدية التجديد في الشكل والأداء، فقد تحقق لفواز الساجر فضلُ الخَطْوِ بالتجربة المسرحية السورية إلى أسلوب جديد لا يغاير الأساليب المسرحيةَ التي كانت سائدة على ساحة المسرح السوري، وإنما يباينها ويفترق عنها. ووضع سعد الله ونوس قاعدة صارمة في إعداد النصوص المسرحية قلّ من انتبه إليها من معدّي النصوص الأجنبية فيما بعد. فلم يكن الإعداد مجرد حذف جملة أو مشهد، بل كان الإعداد محافظاً على روح النص الأصلي بعد وضع النص نفسه في سياق الحياة العربية اليومية.

ثم جاء العمل الثاني (رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة) متجاوزاً الإعداد إلى الاقتباس. والعنوان نفسه يوحي بمهمة العمل المسرحي. وجاء العرض المسرحي مقارباً للغاية التي يرجوانها من المسرح التجريبي الذي أنشآه دون أن يحققاها تماماً. فقد بالغ فواز الساجر قليلاً في جرعة الاهتمام بالفعل المسرحي مما جعل العرض المسرحي يكاد يفقد التوازن بين المهمة الفكرية والفنية للعمل المسرحي وبين الوقوع في الشكلية. فقدما (ثلاث حكايات) لدراغون.

والحكايات الثلاث تغوص إلى أذنيها – ويغوص معها المعد والمخرج – في بوتقة السياسة من موقف صارم في إدانة الظلم والقهر الإنساني. وتعالج أموراً تدور في جو العمل والعمال وتمس الحياة الاجتماعية مساً مباشراً. وغايتهما أن يكونا أشدَّ

التصاقاً بالمتفرج تنفيذاً لمهمة مسرحهما التجريبي. واستطاع فواز الساجر أن يقدم شكلاً مسرحياً متطوراً فيه شيء كثير من التعقيد على صعيد الديكور وعلى صعيد مـــا ينتج عنه من تعقيد في الحركة ومدلولاتها. وقد نجحت التجربة في صالة القباني نجاحاً كبيراً. وأعتقد أنها واحدة من التجارب الهامة التي تركت آثارها الكبيرة على المسرح السوري.

لكـــن هذا البحث في تطوير الشكل المسرحي وحصاد نتائجه تم عرضُه في صـــالى القباني الصغيرة التي لا يزيد متفرجوها في كل ليلة عن المئتي شخص. وكان عـــلى ســـعد الله وفواز أن يطرحا هذه التجربة ذاتَ البحث المسرحي على نطاق أوســـع. وأن يخرجا بالعرض المسرحي من الصالة الضيقة إلى مكان أرحب. فهذه الصـــالة لا يخرج متفرجوها عن نخبة صغيرة مثقفة تتلقى التجربة المسرحية بتحليل نقـــدي يـــدور ضمن أجواء الصحافة النقدية وضمن العاملين في المسرح والثقافة عموماً. ومع أن هذه النخبة صارمة النقد وهامة الآراء في تقويم العمل المسرحي وفي اكتشـــاف مدلولاتـــه، فإن همومها الثقافية قد تحجب عن سعد الله وفواز النظرةَ الـــتقويمية الصـــحيحة لتجربتهما. وكان عليهما أن يلتقيا بجمهور أبعد عن الدائرة المغلقة لصالة القباني التي تدور مناقشاتها ضمن الجو الثقافي دون الجو الجماهيري.

ولكـــي يحقـــق الصديقان الراحلان هذا التلامس مع جمهور آخر مختلف وواسع، فقد اتفقا مع الاتحاد العام لنقابات العمال على تقديم المسرحية في عدد من الـــتجمعات العماليـــة. وكان أولُ عرض لها في تجمع عمالي يقع شمال دمشق بنحو ثلاثين كيلومتراً. ولأنني صاحب تجربة قديمة في ميدان التجوال المسرحي على مختلف المـــدن السورية والتجمعات العمالية، فقد دعواني لمرافقتهما في مشاهدة تقديم هذه الـــتجربة ورصد نتائجها. وكانت تجربة نافعة لي بقدر ما كانت نافعة لهما. فالمكان الـــذي تم فيـــه تقديم العرض المسرحي ليس مسرحاً مجهزاً بالمنصة والكواليس وما يلحق بهما من مستلزمات الإضاءة وما يتبع ذلك من خلق مهابة المسرح ومناخاته. بل كان عبارة عن صالة كبيرة جُهزت على عجل لكي تستقبل العرض المسرحي.

ومــع أن إدارة الـــتجمع العمالي المذكور حاولت قدر الاستطاعة تنفيذ متطلبات العرض المسرحي كما طلبها المخرج مصحوبةً بإضاءة منقولة من مسرح القباني، فإن الصالة لم تستطع أن تصبح مسرحاً. كما أن العرض المسرحي قُدِّمَ نهاراً على خلاف ما يجري مع العروض المسرحية التي تقدم في السهرة.

واحتشـــد مئات الأشخاص في الصالة. وهم موزعون بين عامل ومهندس وإداري ومثقف ونصف مثقف ودون ذلك. ومع أن هؤلاء جميعاً يعيشون في دمشق أو في ضـــواحيها وأطـــرافها، فإن وجودهم معاً في مكان عملهم صهرهم في بوتقة واحدة ذات طابع عمالي محض.

وبدأ العرض المسرحي.

كان فواز الساجر منشغلاً بمراقبة الممثلين والإشراف على العرض. أما أنا وسعد الله فقد جلسنا في آخر مقعد في الصالة. وكان جلوسنا على مصطبة مرتفعة قليلاً بحيث كان سعد الله يرى كل المتفرجين من أول صف إلى آخر صف. فكانت عيـــناه تتابعان المتفرجين وردودَ أفعالهم بينما كان جسدُه يرتعش ارتعاشاً متواصلاً. وكان يرصد تأثير العرض على المتلقين في كل لحظة من لحظاته وفي كل مشهد من مشاهده. وكان يميل عليَّ هامساً:

- انظر. هنا تأثروا كثيراً.

- هـــنا لم يـــتأثروا. اسمـــع الهمهمة. إنها إعجاب وموافقة علىموقفنا أناوفواز.

- لماذا ضحكوا في هذا المشهد؟ عجيب.

وببرود قاتل كنت أتابع العرضَ وردَّ فعل الجمهور ورد فعل سعد الله. وقد اتخـــذتُ من هذا البرود وسيلة لكي أخرج من التماهي في العرض ولكي أرصدَ ردَّ الفعل عند سعد الله.

وعندما انتهى العرض اقتربت من فواز فوجدته مثاراً إلى أبعد حد.

أنا أعرف درجة التوتر عند فواز في نهاية كل عرض مسرحي يقدمه. لكنه

في هذا اليوم بلغ من التوتر حالةً لم أره عليها قبل ذلك، ولم تبلغ شدتَها بعد ذلك.

والتف المتفرجون حول سعد الله وفواز وشكلوا حلقة واسعة كانت أشبه بـندوة نقدية صغيرة لكنها صارمة. ووُجِّهت إليهما أسئلةٌ لا أظن أنهما تلقيا مثلها قبل هذا العرض. وفوجئا بردود أفعال لم تخطر ببالهما. وفوجئا أيضاً بحالة غريبة من التلقي. وهي أن بعض المشاهد التي ضجَّ لها الجمهور في صالة القباني مرت في هذا العرض مرور الكرام، وأن بعض المشاهد التي كانت تمر عابرة في صالة القباني ضجَّ لها المتفرجون في هذا العرض.

عندما ركبنا السيارة عائدين إلى دمشق، كان سعد الله هادئاً هدوءاً خيرٌ منه التوتر. وعندما صرنا على أبواب دمشق قال لي: كان يجب أن نقدم مسرحية (حنظلة). فقلت له: لكل من المسرحيتين طعم خاص به. والمهم أن تتابعا عرض المسرحية في التجمعات العمالية.

وقد حاولا بعد ذلك كثيراً أن يقدما العرض في تجمعات عمالية أخرى. ووضع فواز وأمانةُ الثقافة والإعلام في الاتحاد العام لنقابات العمال برنامجاً لتقديم المسرحية في عدة أماكن كان منها حقول النفط في الرميلان. لكن ظروفاً ما خارجة عن إرادتهما حالت دون تكرار التجربة.

وعندما أعادا عرض مسرحية (رحلة حنظلة) كان الإطار الفني الذي وضعت فيه المسرحية مختلفاً عن إطارها السابق. فقد كان أبسط وأعمق. وفي تقديري أن عرض (ثلاث حكايات) في ذلك التجمع العمالي قد أثَّر على سعد الله وفواز، فاختارا لرحلة حنظلة ذلك الإطار الجديد. وقد ترك هذا الإطار الجديد أثراً أبلغ وأقوى على الجمهور.

إن اعتبار المسرح التجريبي دائرةً للبحث المسرحي في تطوير أشكال التواصل مع الجمهور تحريضاً ودفعاً إلى التفكير في الواقع الاجتماعي، دفع الصديقين الراحلين إلى محاولة خطوة جديدة هي استقدام عروض مسرحية سورية وعربية لتقديمها على صالة القباني. وكانت غايتهما من ذلك أن تكون هذه الصالة

مكانـــاً لترسيخ المسرح التجريبي بأهدافه وأشكاله الفنية المتنوعة. وكانت الخطوة الأولى لهمـــا في هـــذا المجال هي دعوة فرقة المسرح العمالي بحمص لتقديم مسرحية (القـــرى تصـــعد إلى القمر) على أن تتلوها عروض أخرى لفرق مسرحية أخرى. ولكـــنهما لم يستطيعا استضافة العرض المذكور. وأذكر أن حواراً ما تم مع المخرج مانويل جيجي لتقديم عرض مسرحي في المسرح التجريبي. لكن ذلك لم يتم أيضاً.

ثم انطوى المسرح التجريبي السوري وتوقف عن العمل. فخسرت الحركة المســـرحية السورية محاولة البحث الرائعة لدى سعد الله ونوس وفواز الساجر. ثم كـــان مـــا كان من سفر فواز إلى موسكو لمتابعة الدراسة. ثم كان ما كان من بقاء المسرح التجريبي السوري اسماً لهيئة لا عمل لها.

لقد قدم المسرح التجريبي السوري أربعة عروض عروض مسرحية لم تخرج من صالة القباني إلا في تلك الحالة التي سبق الحديث عنها. ومع ذلك، فسوف تبقى هذه العروض نموذجاً حياً للبحث المسرحي ومقياساً للمسرح التجريبي وفاصلاً بين تجريـــبية المسرح كما قدمها سعد الله وفواز، وبين تجريبية المسرح كما نراها اليوم على خشبات المسرح العربي. وهي شيء مختلف تمام الاختلاف عن تجربة الراحلين العزيزين.

ثانياً

من عروض المسرح الرسمي بحلب

- مسرح الشعب
- المسرح القومي

تمهيد

في عـام ١٩٦٧ أصـدر وزير الثقافة قراراً بإنشاء (المسرح القومي في حـلب). لكن القرار لم ينفذ. فقامت بلدية حلب بإنشاء (مسرح الشعب) في العام التالي. وتمَّ ندبُ المخرج حسين إدلبي من المسرح القومي في دمشق لاختيار عناصر المسـرح الجديـد مـن الممثلين والفنيين. وعلى غرار ما جرى حين إنشاء المسرح القومـي في دمشـق، كان الممثلون في حلب من العاملين في الأندية الفنية والفرق الأهلية. وقدم مسرح الشعب حتى توقفه عام ١٩٧٦ ستة عشر عرضاً مسرحياً قام بإخراجها في الدرجة الأولى حسين إدلبي ثم بشار القاضي ومحمود خضور وكريكور كلش وفواز الساجر.

في أوائـل ثمانيـنات القرن العشرين أنشئ مسرح حلب القومي بشكل فعلي. وما يزال يقدم أعماله حتى الآن.

فيما يلي سنورد ثلاثة مقالات. اثنان عن عرضين لمسرح الشعب. وواحد عن عرض لمسرح حلب القومي.

١

العرض المسرحي (الملوك يدخلون القرية)

تأليف: علي سالم

إعداد: بكري ناصر

إخراج: حسين إدلبي

تقديم مسرح الشعب في حلب اعتباراً من ٢٣/٩/ ١٩٧١

الممثلون

١ – ساطع العباسي	المحقق	٢– عبد الوهاب جراح	عزت
٣ – نديم شراباتي	كاتب التحقيق		
٤ – جوزيف ناشف	عبده		
٥ – نجم الدين جمالي	الجهاز – النادل		
٦ – عبد القادر مكتبي	رجل١	٧ – محمد طحاوي	رجل٢
٨ – سعدية غريب	الزوجة	٩ – محمود حامد	الزوج
١٠ – نذير دقاق	الفتى	١١ – فاتن شاهين	الفتاة
١٢ – سعاد عمر	سعاد	١٣ – بشار القاضي	رجل البار
١٤ – بيدروس بيدروسيان	مساعد النادل		
١٥ – علي مدراتي	حسن	١٦ – هدى ركبي	زوجة عزت
١٧ – فاروق المدرس	الضابط	١٨ – واثق حمامي	ساقي البار

نافع شماع – كمال عيد – أحمد عزيز – راجي عبد الرزاق

عبد القادر كردي – خلوق مقيد

الفنيون

مساعدا المخرج: نذير دقاق– ظريف صباغ

تصميم الغلاف والجهاز والماكياج: عبد الرحمن حمود

اختيار الموسيقى: جوزيف ناشف

تنفيذ الأزياء: محمود حامد – فدوى مهندس

تنفيذ المناظر المسرحية: لطفي جعفر

تنفيذ الإضاءة: نديم بدوي

هندسة الصوت: أديب صائم الدهر

إدارة المنصة: نافع شماع

كلمة المعد بكري ناصر

رغم الوضوح الفكري الذي عالج فيه علي سالم مسرحيته، فإن الذين قرؤوها اختلفوا في التفسير. وأياً كان التفسير الذي يصل إليه قارئ أو مشاهد، فلن يكون خاطئاً طالما كان غنيً فكرياً أوحت به المسرحية دون أن يكون نوعاً من الإسقاط المسبق لتصورات الآخرين.

أما الإعداد الذي قدم به مسرحُ الشعب بحلب المسرحيةَ فلم يكن نقلاً من لهجة إلى لهجة أو استبدالاً لتعابير وقوالب لفظية بتراكيب لغوية أخرى، بل كان الإعدادُ رؤية خاصة وفهماً جديداً للمسرحية.

من خلال إطار بسيط يعالج المؤلف عدداً من القضايا، وكثيراً من القيم الإنسانية يحاول الانطلاق فيها من مشكلة الأمير إلى مشاكل المجتمع وقضايا الإنسانية. وكثيراً ما يتراءى لنا إلحاحُه على هذه الحالة الخاصة لبطل المسرحية عزت الأمير. ولهذا، فقد جاء الإعداد محافظاً على الإطار، متجاوزاً في أسلوب المعالجة بحيث سمح بعرض الأحداث والأشخاص بمنطقٍ آخر محاولاً إعطاء فهمٍ خاص للمسرحية من خلال نظرة شمولية للعمل الفني منطبقة على واقع مجتمعنا. فإذا كان عزت الأمير عند علي سالم حالة خاصة يعالجها بأسلوب كوميدي محاولاً إيضاح آثارها الضارة على الحضارة، فإن الإعداد رأى فيها حالةً عامة تمثل فئة أو طبقة.

لقد حاولت –كمعد – أن أعطي المسرحية الكوميدية بُعداً إنسانياً شاملاً غير محدود. وهو – كما ذكرت – تفسيري الخاص. وسيعطيها المخرج أيضاً فهمه وأسلوبه ليراها المواطن فيبتسم ويضحك من خلال حوارها ومواقفها، ويعطيها ما يراه من معانٍ ومرامٍ تزيدها غنى وثراءً.

مرحلة مسرحية هامة
ونقد متخلِّف مقصِّر

(الثورة) - ١٢/١١/١٩٧١

لم تعد الحركة المسرحية في مدن القطر منفصلة عن بعضها. وتكشف خطة وزارة الثقافة - رغم غموضها - عن محاولة لتوسيع الفرق المتوزعة هنا وهناك، ولربطها إلى أسلوب سليم في التأليف والإخراج والتمثيل.

ولعل مديرية المسارح كانت تقصد من المهرجان الأول لفرق الهواة شيئاً أكثر من مجرد تقديم عروض منوعة لمحافظات القطر. كانت تقصد الربط المتكامل لحركة مسرحية تتنوع في أشكالها ومظاهرها، وتتطور حسب أماكنها، وترتبط إلى بعضها البعض باتجاه فكري وفني غايتُه الأساسية تطويرُ حركة المسرح بشكل عام عبر مفاهيم فكرية تلتزم بالتعبير عن مشاكل الإنسان العربي المعاصر.

وفي هذه المرحلة الدقيقة من تطور المسرح في القطر، ومع هذه الخطوات البطيئة حيناً والسريعة حيناً والمتَّئدَة في أكثر الأحيان، يبدو النقد المسرحي متخلفاً عن متابعة ما يجري عرضاً وتحليلاً ومسحاً. فلا ينصبُّ الاهتمام إلا على ما تقدمه دمشق وحدها دون بقية المحافظات. وبذلك يخسر العاملون في المسرح معرفة تجارب الآخرين مع أنها يمكن أن تساهم - مهما كانت بسيطة وعادية - في تبادل التأثير الحي المفيد. وإذا كانت أكثر المحافظات لا تملك حركة مسرحية قوية تستدعي الاهتمام المستمر وتغفر للنقد المسرحي إهماله لها، فإن مسرح الشعب بحلب يختلف عن ذلك اختلافاً بيِّناً. فهو مسرح تجاوز مرحلة التجربة الأولى. وهو يقدم عدداً من العروض يوازي عددَ عروض المسرح القومي. وإذن، فإن من الواجب أن نرى ما يقدمه مسرح الشعب بحلب: ماهي خطته الفكرية العامة؟ ما هي مدرسته في الإخراج والتمثيل؟ ما إمكانيةُ تأثيره في حركة القطر المسرحية فيما لو قدم عروضه خارج حلب؟

تـــلك هـــي الأسئلة التي وضعتُها في ذهني وأنا أشاهد عرضه الأول لهذا الموسم (الملوك يدخلون القرية).

* * *

المسرحية من تأليف علي سالم. ونقلها بكري ناصر إلى الفصحى بعد تعديل كثير بحيث أصبحت إعداداً جديداً يختلف في كثير من الجوانب عن النص الأصلي لعلي سالم.

وانـــتقاء المسرحية - والشكلُ الذي تم إعدادُها لـــه - يكشف عن خطة مســـرح الشعب الفكرية. فهي تفضح طغيان النظام الرأسمالي وأثرَه في انهيار القيم كلها من خلال حكايةٍ أقربَ إلى الأسطورة.

فالأستاذ (عبدو لهب) يخترع آلة تشم رائحة البترول. وبالفعل تشم الآلة رائحـــة "كاز" مسفوح على أرض صغيرة يمتلكها (عزت الأمير). وتعتقد شركات البترول بوجود بئر بترولية ضخمة. فتتدفق الأموال على عزت الأمير. ويتغير الحال سريعاً. وإذا به يدخل المدينة أميراً غنياً. ثم تبدأ سلسلة طويلة من كشفٍ اجتماعي وفكري مع هذا الوضع الاقتصادي. فالأخلاق تنهار أمام سمو الأمير وماله. والنساء يطـــلقن أزواجهن للتقرب منه. ويغدو الأمير شرساً عنيفاً وحيواناً غبياً يقيس المثل والأخــــلاق بمقياس المال. ولا يرفض الرضوخ لهذا المصير الأميري إلا جندي وفتاة جامعيـــة فلسطينية فقيرة. ويأتي رجل القانون في النهاية ليعلن أنه - وإن انهزم أمام عزت الأمير - سوف يعلن حرباً ضروساً عليه.

إن المسرحية تقوم بعملية فرز طبقي واضح. وتدين النظام الرأسمالي. وتبشر بالاشتراكية بديله الحقيقي. وليس الجندي والفتاة إلا الموجةَ الرافضةَ لطغيان النظام الرأسمالي. لكن المسرحية، قبل الإعداد، لم تكن بهذه الجرأة وهذا الوضوح الفكري. فـــإن علي سالم يردُّ عزت الأمير في النهاية إلى الخير والأخلاق. ويزوجه من الفتاة الفلســـطينية. وبذلك تتخلخل موازينه الفكرية. يضاف إلى هذا أن النص ضعيف. ويظهر ضعفه في عدم موازاة كفتي الصراع بين عزت الأمير وطبقته من ناحية، وبين

الطبقة المضادة من ناحية أخرى. ويظهر أيضاً في لجوئه إلى الخطابية أكثر من مرة لتوضيح موقف الطبقة المسحوقة. كما أن بناء المسرحية مضطرب مهزوز. يدل على ذلك كثرة المشاهد والانتقال الفجائي من مشهد إلى آخر دون ارتباط في أغلب الأحيان.

والسؤال هو: لماذا تم انتقاء هذا النص رغم عيوبه؟

هنا يظهر المنهج الفكري الذي يلتزم به مسرح الشعب، والذي يضحّي من أجله بفنية العمل أحياناً. وهو منهاج واضح: إنه المساهمةُ في خلق مجتمع عربي اشتراكي سليم البنيان الاقتصادي والاجتماعي، والمساهمةُ في تطوير التأليف المسرحي بالاقتصار على الأقلام العربية سوريةً كانت أم غير سورية. وبالرجوع إلى نصوص هذا الموسم نجدها كلها عربية أو محلية.

وبقدر ما يبدو المنهج الفكري واضحاً، يبدو إخراج حسين إدلبي مدهشاً مثيراً ومستحقاً للمقارنة بينه وبين إخراج المسرح القومي.

منذ البداية يضعك المخرج في جوٍ تجريدي يحطّم، بديكوره، حدودَ الزمان والمكان. ولكنه لا يلبث أن يردك إلى دقة متناهية في الحركة وأداء الكلمة، وإلى إيقاعات صوتية متنوعة ومنسجمة. ويرسم من ذلك كله لوحةً جماليةً متدرِّجة مع الخط الدرامي للمسرحية الموزع في فصلين. أولهما متصاعدٌ مع زيادة غنى عزت الأمير وسلطانه. والثاني متراجعٌ مع انحداره وفشله ثم إصراره على موقفه الطبقي.

والمخرج يوحي بهذا الخط البياني فيستخدم (تجميد) نهاية المشاهد الصغيرة كلها في الفصل الأول دليلاً على الاستمرار والنمو. فكان انغلاقُ الستار على المشهد الصغير الثابت المكين يوحي باستمرار الموقف الطبقي لعزت الأمير وسلوكه الاجتماعي.

أما في الفصل الثاني فيزول التجميد. وإذا بعزت الأمير في نهاية كل مشهد يتحرك ببطء وارتخاء. فإذا وصلنا إلى نهاية المسرحية وإصرار عزت الأمير على موقفه الطبقي، عاد المخرج إلى التجميد مع إقفال الستار.

إن تجميد المشاهد يُبرِز صفحة الإخراج. وهو يساعد على إدراك صفة شموليةٍ عامةٍ عن طبيعة النظام الرأسمالي القوي القادر في البداية، المهددِ بالسقوط في النهاية.

لكن هذا ليس كل شيء. فهناك التشكيلات الجمالية. وهناك الدراسة الواعية لحركة الممثلين.

لكن هذا العرض الجمالي المتتالي اللوحات، يقترب من الآلية الجامدة التي تفقد ليونة الحركة المسرحية، وتفقد أبرز عنصر في الإخراج وهو إبراز عوامل الصراع.

في دمشق قد لا نجد هذه الجرأة في رسمٍ تجريدي يحطم حدود الزمان والمكان. وقد نفقد هذا التشكيل الجمالي المدهش المثير. وقد لا نجد إلا إخراجاً بسيطاً يُعنى بجزئيات العرض المسرحي أكثر مما يُعنى بالمظهر المتكامل. لكننا نتلمس فيه جوانب الحياة الإنسانية أكثر. ونحس بعوامل الصراع أكثر.

وهاتان مدرستان في الإخراج ما أروع لقاءهما المستمر والمقارنةَ بينهما.

أما الممثلون فيحتاجون إلى وقفة أطول مع عرض مسرحي آخر.

٢
العرض المسرحي (الديب)

تأليف: وليد إخلاصي

إخراج: حسين إدلبي

تقديم مسرح الشعب في حلب اعتباراً من ١٩٧١/١٢/٩

المثلون حسب الظهور على المسرح

الاسم	الدور
١ – جوزيف ناشف	المحقق
٢ – نذير دقاق	صاحب الجريدة
٣ – فاروق مدرس	مدير السجن
٤ – فاتن شاهين	بنت الجيران
٥ – محمود حامد	السمان
٦ – محمد طحاوي	أستاذ المدرسة
٧ – هدى ركبي	الراقصة
٨ – عبد القادر مكتبي	مدير مدرسة الأحداث
٩ – نجم الدين جمالي	الطباخ
١٠ – ساطع العباسي	والد المجرم
١١ – نديم شرابااتي	المشوّه
١٢ – علي مدراتي	المخبر
١٣ – بشار القاضي	العجوز
١٤ – سعدية غريب	الزوجة
١٥ – عبد الوهاب جراح	كمال
١٦ – عبد الرحمن حمود	الديب
١٧ – نافع شماع	الشرطي

الفنيون

مساعدا المخرج: علي مدراتي – جوزيف ناشف

تصميم الديكور والأزياء والماكياج والغلاف: عبد الرحمن حمود

إعداد الموسيقى والمؤثرات: جوزيف ناشف – محمود حامد

تنفيذ الأزياء: فدوى منهندس – عبد الرحمن حمود

تنفيذ الإضاءة: نديم بدوي

هندسة الصوت: أديب صائم الدهر

إدارة المنصة: نافع شماع

كلمة الكاتب

الديب.. لماذا؟

سُــمِّيَ (الديــب) لأنــه وحيد كذئب جائع. طرده الناس من حظيرة الأمان، ولاحقته الصداقة المزيفة بالخيانة. كان يركض ويركض، تلاحقه كراهيةُ المجتمع كله. فهل كان هو المجرم الوحيد في هذا المجتمع؟

وشى به صديقه فانكشف أمره للعدالة. فكم من الناس لم ينكشف أمرهم بعد؟

كــان وحيــداً ضد مدينة استيقظت فجأة تطلب قرباناً للعدالة فلم تجد سوى الديب ضحيةً فطالبت برأسه. فكم من الرؤوس يجب أن تُقدَّم قرباناً للعدالة؟

هذا عن الديب. فماذا عن المسرحية؟

لقــد اختير هذا النص ليكون وثيقة ضد الظروف التي تخلق المجرم، ولكي يشهد عــلى الارتــباك الوجــداني في الرأي العام حيث تضيع الحقائقُ أحياناً. إن الجريمة حقيقةٌ اجــتماعية ترتــبط بالظــروف الموضــوعية. ولا يمكن للجريمة أن تزول إلا بتغيير تلك الظروف.

لقــد ســقط الديب في هوة الجريمة لأنه دُفِع إليها. وكان يمكن لــه أن يصبح مواطناً طيباً إذا أُتيحت له ظروفٌ معيشيةٌ وتعليميةٌ أفضل.

إنها مسرحية واقعية ولكنها قاسية. فهي تدين غيرَ الديب أيضاً.

تعالوا نبحث عن الجريمة في غير الدي

(الديب) ضجة لإسقاط الملل

(الثورة) – ١٩٧٢/١/٢٦

قدم مسرح الشعب بحلب مسرحية (الديب) وهي ثاني أعمال هذا الموسم. والمسرحية من تأليف وليد إخلاصي وإخراج حسين إدلبي.

و(الديب) إنسان عادي ذكي مهذب وفقير يحلم بمباهج الحياة. فتكون السرقةُ وما يتبعها من جرائم. وسرعان ما يقع تحت ضغط اجتماعي قاس لا يرحم، وضغطٍ نفسي يسلبه راحة الضمير. ومن خلال حكاية المجرم تمضي حكاية المجتمع الظالم المظلوم، حكايةُ القانون وتطبيقِ القانون، حكايةُ الفقراء ومدى التزامهم بأعراف المجتمع وأخلاقه.

وتبدأ هذه الحكاية البائسة بالانكشاف حين يقتحم (الديب) بيتاً يختبئ فيه من مطارديه. ففي هذا البيت عجوز فقير يتألم لفقره. ويتألم – أكثر – لأن ولده الشاب لا يملك بيتاً لإنشاء أسرة. وإلى هذا البيت يأتي (المخبر) صديقُ العائلة الذي يطارد المجرم، والذي استطاع تأمين حياة رافهة.

في هذا البيت وحول الجريمة تتمركز طبيعةُ تركيبٍ اجتماعيٍ خاطئ. فالفقر يُلجئُ الإنسانَ إلى الجريمة وإلى اللعب على القانونَ. (الديب) يصبح سارقاً و(المخبر) يتعامل معه أولاً. ثم يخاف على نفسه منه فيحاربه ليقضي عليه. و(كمال) ابن العجوز يحاول القبض على المجرم لينال المكافأة الضخمة. والأم حائرة ضائعة. والعجوز يرى ذلك كله فيفلسفه ويرده إلى الفقر اللعين. فإذا أدان المجتمعُ المجرمَ وقضى عليه، اندفع العجوز يدين التركيبَ الاجتماعي كله ويدين نفسه والآخرين. فهو أيضاً سارق والجميع سارقون. ثم يصرخ بصيحة المسيح (من كان منكم بغير خطيئة فليرم الزانية بحجر).

إن الكاتب في النهاية يدين المجتمع أكثر مما يدين المجرم وكأنه يريد أن يقول

(إذا أردتم مكافحة الجريمة فحاربوا المجتمعات قبل محاربة المجرمين). وهذه الفكرة قد تكـون عـتيقة تـناولها كثير من الأدباء. لكنها تظل مقبولة مادام هناك مجتمعات ومجرمون.

لكـن المسرحية لم تبدأ من بيت العجوز كما كتبها المؤلف أول مرة. وإنما أضـاف إليها مشهداً طويلاً جعله تمهيداً للأحداث. وفيه تظهر مجموعةٌ من الناس تتحدث عن (الديب). فتبرِّئُه ثم تدينه. وهذا المشهد لا لزوم له. بل هو من سقطات المسرحية لأنه يقول كل ما تقوله المسرحية. فكأن الكاتب عرض مسرحيته مرتين: مرة بالسرد المباشر، ومرة بالحدث. ويبدو أن الغاية من إضافته كانت تطويلَ النص حتى يتجاوز الساعة.

وإذا تجاوزنا عن هذا المشهد، وجدنا النص يشكو من سقطات كثيرة. فهو أقـرب إلى الجفـاف الفكري منه إلى عرض حياة الناس. و (فِكريةُ) النص هذه، جعلت الحوار - وخاصة حوار العجوز - فلسفياً مصاغاً بعبارات رصينة تتنافى مع طبيعة تكوين الشخصيات وحياتهم. يضاف إلى هذا أن الحوار، في كثير من المواقف، مفكك مطول.

والخطأ الأساسي الذي وقع فيه وليد إخلاصي هو أنه حاول شرح الجريمة بـالحوار أكـثر مما حاول شرحها بالشخصيات والأحداث. وهذا ما أدى إلى عدم تعـاطف الجمهـور مع الشخصيات ومعايشتها. وبالتالي كان الفتورُ والمللُ السمةَ الـبارزة في العرض المسرحي. وأجودُ ما في المسرحية صراعُها. فهو عميق خفي في أكثر الأحيان. وفيه يتداخل الحدث الخارجي مع العمق النفسي. ولولا فتور الحوار وعقلانيـته الزائدة، لاستطاع هذا الصراع الدقيق العميق أن يشدَّ الجمهور ويقوم بالإقناع والإمتاع وهما أساسيان في كل عرض مسرحي.

في المشـهد الأول المضاف إلى المسرحية، كان الإخراج دقيقاً واعياً مبنياً عـلى أسـس فـنية وفكـرية سليمة. فالأشخاص المتنوعون في انتمائهم الطبقي، والمـتوزعون بين الاضطراب والخوف والضعف من ناحية، وبين الثبات والقوة من

ناحية ثانية، ينقسمون إلى صفين حسب الوضع الطبقي. فيجلس الصف الأول على المقعد بثبات. ويقف الثاني خلفه وإلى الوراء باضطراب. وفي هذه الحركة البسيطة فرز طبقي واضح بما يرافقه من سلوك شخصي واجتماعي.

فإذا بدأت المسرحية الأصلية بدأت سلسلة طويلة من الحركات والقفزات غايتها تحريكُ الجو الفاتر. وبمعنى آخر: كان أمام المخرج طريقتان في الإخراج. الأولى أن يتقيد بهدوء النص وعمقه، وأن يسمح للمتفرج بمتابعة أعماق الشخصيات من خلال حركة هادئة متزنة بسيطة مع ما يفترض ذلك من الإملال وعدم الإثارة، خاصة وأن النص فاتر ممل. والثانية أن يقيم ضجةً على المسرح تخفف من وطأة الملل والجفاف. وقد لجأ المخرج إلى الثانية مستخدماً ميكانيكية صاخبة ضاجَّة تتألف من القفز والركض والسقوط. وكأنه اتجه إلى إثارة العين بدلاًمن إثارة الذهن. فكاد العرض المسرحي أن ينقلب إلى عرض تجاري.

المثلون

(بشار القاضي) أبدع وأجاد في دور العجوز المتفلسف الممزَّق بين ضيقه من الفقر وبين نظرته الفلسفية الهادئة إلى الحياة. وعلى الرغم من الانتقال الفجائي بين هذين الطرفين، فقد كان بشار مقنعاً ومنطقياً.

(سعدية غريب) زوجةُ العجوز تمثل الجانب الضعيف من حياة تموج بالاضطراب والفقر والخوف. وهي موزَّعةُ النفس بين خوفها وآمالها، بين بيئتها الشرقية المتمسكة بتقاليد الوفاء والأمانة، وبين الآمال المشروعة في الثراء والغنى. وقد كانت سعدية مجيدةً في هدوء ولين.

(عبد الوهاب الجراح) ابن العجوز حاول نقل الدور إلى (الكوميك). وقام بحركاتٍ غايتُها الإضحاك. وهذا تفسير خاطئ للشخصية التي يؤديها. كما أنه يكرر حركاته في مسرحيات سابقة. وأنا لم أستطع التفريق بين دوره في (الملوك يدخلون القرية)، ودوره في هذه المسرحية. وأخشى عليه أن ينقلب إلى نموذج واحد مكرر

في كل المسرحيات. وهذا يعني القضاء عليه كممثل جيد.

(علي مدراتي) المخبر مجيدٌ إلى حد كبير. لكنه ذو حركات متشابهة رأيناها سـابقاً في (الملوك يدخلون القرية). ويُخشى عليه أيضاً أن ينقلب إلى نموذج واحد مكرور.

(عبد الرحمن حمود) الديب، موهبة مبدعة. استطاع معايشة الشخصية في تمزقها بين النقاء السابق على الجريمة، وبين الرغبة في التوبة والعجز عنها، بين حقده عـلى المجتمع وسقوطه فيه. إلا أنه كان يزيد من درجة انفعاله بحيث يخسر العمق النفسي أمام الاضطراب الجسدي الخارجي. وهو بحاجة إلى شيء من الهدوء أكثر. وهو، على كل حال، ممثل جيد.

٣
العرض المسرحي (مصنع السيقان والأقدام)

تأليف: سرمت جاكان

ترجمة: جوزيف ناشف

إخراج: إيليا قجميني

تقديم مسرح حلب القومي عام ١٩٨٢

المثلون

١ – جوزيف ناشف

٢ – إيلين قجميني

٣ – يحيى حموي

٤ – هدى ركبي

٥ – علي مدراتي

٦ – سعيد ماوردي

٧ – فاروق مدرس

٨ – نذير دقاق

٩ – فاتن شاهين

١٠ – مـــاكـــدة

١١ – سامي الشهابي

١٢ – عبد القادر مكتبي

١٣ – سعدية غريب

١٤ – أميرة حجو

١٥ – محمود حامد

١٦ – نديم شراباتي

١٧ – وديع عمفيج

١٨ – عثمان عثمان

١٩ – ساطع عباسي

مساعد المخرج: نافع شماع

الأغاني: كلمات محمد أبو معتوق – ألحان سالم بالي

مصنع السيقان والأقدام في حلب

مجلة (الحياة المسرحية) – السنة السادسة – العدد الأول ١٩٨٢

١ – مقدمة

لم يحــل منتصف السبعينات حتى كان مسرح الشعب بحلب قد ودَّع أيامه الذهــبية وطوى أعلامه. لا ليستكين استكانة المتحفز للوثوب، بل لينحلَّ إلى أسوأ ما يمكن أن ينتهي إليه مسرحٌ ما كان فارغاً يوماً. فأكثر أعضائه هجروه إلى المسرح الــتجاري بعدما تمرسوا بالمسرح صناعةً وشهرةً خلال سنوات. وإذا بالألق الفني الــذي عرفــته حلب أيام مسرح الشعب، يحل محله هبوطٌ في عام تضيق به حلب العريقة ثقافة ومجداً ومسرحاً.

أثــناء ذلــك بــرزت فكرة إنشاء (مسرح حلب القومي) التابع لوزارة الــثقافة. وقد تدخلت العقبات الإدارية والتنظيمية بجدارتها المعروفة فأخَّرت ظهورَ هــذا المســرح إلى أن أُفرِج عنه أخيراً. فاستقرَّ على شكلٍ مايزال يثير الكثير من الإشكالات والاستفهامات. ولو أُتيح لك أن تلتقي بعناصره، لسمعتَ العجب عن الخلل في هيكل التنظيم وعن الظلم المالي الذي لحق ببعضهم. وسوف يخيل إليك أن مسرح حلب القومي مايزال عند وزارة الثقافة في المرتبة الثانية من حيث الاهتمام والمــتابعة. وســوف تــدرك أن مسرح حلب القومي مهدد كل لحظة بالانتقاض والــتوقف. وإذا عــلمت أن هــذا المسرح حاول جَمْعَ العناصر القديمة فقط من فناني حلب بعجرهم وبجرهم، أدركت فوراً أن إنشاءه لم يكن نتيجة دراسة واعية لمتطلــبات المســرح ودوه، بل كان تخلصاً من مشاكل العاملين في المسرح. وذلك بإلحــاقهم بالوزارة لشراء السكوت والتخلص من الشكوى. فكانت (العشوائيةُ) شكلَ مسرح حلب القومي الأمثل. وباعتبار أن هؤلاء من العاملين في السرح منذ أكثر من خمسة عشر عاماً، فإنهم ممن دخلوا مرحلة الكهولة أو تجاوزوها. وبعضُهم

على أبواب التقاعد. أي أن ملاك مسرح حلب القومي ليس فيه عناصرُ من الشباب تجـدد دماءَ المسرح في حلب وتؤدي أدوار الشباب والفتيان. ولأنه يستحيل إيجاد مسرحية كلُّ شخصياتها من الكهول والشيوخ والعجزة، فإن من واجب المخرج أن يعطـي دور ابـن العشرين لابن الأربعين أو أن يتعاقد مع ممثلين من خارج ملاك المسرح. وهذا يعني أن كل عرض مسرحي يفكر به مسرح حلب القومي، يجب أن يستهلك المخرجُ الكثيرَ من وقته في التفتيش عن هذه العناصر الشابة – وما أكثرها في المسرحيات – ليدبر أمر التعاقد معهم وليحصل على موافقات. وعليه أن ينتظر رحـلات البريد بين دمشق وحلب، وأن يكون تحت رحمة التوقيعات، وأن يخضع لكـثير من المزاجيات، وأن يتحرك اللغط والقيل والقال وما أكثر ذلك في أوساط الفـنانين. فلا يبدأ المخرج عمله حتى يكون قد استوفى من الوقت والجهد والتأخر مـا كـان في غـنى عـنه لو تم تعيين العاملين فيه بشكل مدروس علمي يضع في اعتـباره ظـروفَ العمل المسرحي ومتطلباته. والنتيجة بعد هذا كله أن العقبات التنظيمية والإدارية ماتزال تقوم بعملها بكل الجدارة والثقة المعروفة عنها في التأخير والتشويه والإحباط.

رغم هذا، فإن مسرح الشعب بحلب يتحرك ويعمل متجاوزاً هذه العقبات بكـثير مـن المكر والتصابر. ويقدم عملاً مسرحياً واحداً في العام. وإذا لم تبادر الوزارة إلى إعادة النظر في تركيبة هذا المسرح لِحَلِّ ظُلامات المظلومين من أعضائه ولمـئه بالكادر الفني المطلوب ولإعطائه قدراً أكبر من الحرية في التحرك، فسوف يـتراجع – ونـرجو ألا يحدث ذلك – ويعجز عن تقديم العمل الواحد اليتيم في العام الواحد.

٢ – الكاتب والمترجم والمخرج

في عـام ١٩٨٢ قـدم مسـرح حلب القومي مسرحية (مصنع السيقان والأقدام) للكاتب التركي سرمت جاكان.

ونحن لا نعرف شيئاً عن الكاتب. وكان من الواجب تعريفُنا عليه في دليل المسرحية. وإهمال التعريف بالكاتب، عربياً كان أم أجنبياً، عادةٌ قبيحة مازال المسرح في سورية يمارسها. علماً بأن هذا التعريف الذي لا يكلف أكثر من بضعة أسطر، يضيء للمتفرج العمل المسرحي ويجعله يعرف - مع توالي العروض والسنين - بعض المعلومات التي تنفعه.

لكننا نعرف أن جوزيف ناشف ترجم عدداً لا بأس به من المسرحيات التركية. فهو إذن مترجم متمرس بالترجمة. وباعتباره عاملاً في المسرح فإن ترجمته تمتاز بأنها لغة مسرحية. غير أنها كثيراً ما تفتقد صفة (الأدب المسرحي). فهو يعرف جيداً "القفشةَ المسرحية" وإيجازَ اللغة ووضوحَها. لكنه يضعف حين تعمُق عبارة الكاتب وتُشحَنُ بالأفكار الدسمة، أو حين ترتقي لغته إلى مرتبة الشاعرية بسبب الموقف الدرامي. وبذلك تظل لغة المترجم مستويةً واحدةً في المسرحية كلها رغم تفاوت مواقفها وشخصياتها. ولئن قال المخرج في كلمته عن (مصنع السيقان والأقدام) إنها رائعة أدبية، فإننا لم نشاهد هذه الرائعة الأدبية.

أما إيليا قجميني مخرج المسرحية فقد قدم للمسرح حتى الآن أربعة أعمال على الأقل. أي أنه بدأ يحتنك في صناعة المسرح مما يؤهله في السنوات المقبلة أن يقدم للحركة المسرحية في حلب دفعاً جديداً، خاصة وأن عرض (الأقدام والسيقان) يؤكد هذا الأمل.

٣ - العرض المسرحي

تدور أحداث المسرحية في جو مجرد - كما يقول المخرج في كلمته - عن الزمان والمكان. وتحذِّرُ (شعوبَ العالم الثالث مما يحاك لها في مطابخ الغرب). فكأنها تدور في أي مكان من بلدان العالم الثالث. وهي مزيجٌ من الخيال الرمزي والواقع، من الطرافة والجدية، من اللعب والوخز.

ففي بلدٍ من البلدان وفي زمنٍ قديمٍ وقعت مجاعةٌ مخيفة. وعندها (بدأت

البحيرة الكبيرة الموجودة في البلد تغلي. وتفجرت منها المياه. وحَنَّ التراب وامتلأت العيون بالمياه. وعاد الأمل إلى العيون. وعم الرخاء أرجاء البلاد. ولهذا صارت البحيرة معبداً لنا. وأصبحت الأسماك التي تعيش فيها مخلوقات مقدسة). وصار للأسماك المقدسة كاهنتُها وأسرارُها الخاصة.

أما البلدة فمقسومة إلى إقطاعيين وفلاحين. ويقف على رأس الهرم زعيمٌ يستند في زعامته وقوته إلى تأييد الإقطاعيين وكاهنةِ الأسماك المقدسة.

تبدأ المسرحية وقد جاء عامُ رخاءٍ على البلد. فمحصولُ القمح وفير. وإذا بأهل البلد يرقصون ويغنون فرحاً. وأهلُ البلد هم الفلاحةُ (فاتن شاهين) وثورُها (نذير دقاق) وابنتُها (ماكدة) والشابُّ حبيب الفتاة (عثمان عثمان) وبائعُ اليانصيب (عبد القادر مكتبي) والمواطنُ الأول (جوزيف ناشف) والمواطنُ صاحبُ الإنسان الآلي (محمود حامد) والمواطنُ البائع (يحيى حموي).

والمواطن الأول ذكي يدرك لعبة الأسماك المقدسة ويستهين بها فيأكل السمك حين يجوع. والبائع لا يهمه إلا أن يبيع بضائعه مستفيداً من مآسي البلد لتحقيق أرباحه. والفلاحة ساذجة بمقدار ما هي قوية الشكيمة. والثور يقوم بدور المعلق السياسي. فهو يتحدث عن العرض والطلب وعن الإضراب وعن الذهب. والإنسانُ الآلي وصاحبُه يمثلان خلفية الحدث المسرحي. فيهتزان حين اهتزاز الأوضاع في البلد. وينتظمان حين انتظام أمورها.

لكن الإقطاعيين الثلاثة (علي مدراتي – سعيد ماوردي –فاروق المدرس) لا يعجبهم محصولُ القمح الوفير. فيذهبون إلى الزعيم (سامي الشهابي) مصطحبين الكاهنةَ (هدى ركبي). ويقولون إن السمك المقدس يموت لأنه جائع. ويقترحون عليه أن تأخذ الدولةُ القمحَ من المواطنين لتلقيه إلى الأسماك وتعطيهم بدلاً عنه البذارَ الأسودَ المكدس في مخازنهم، والذي لن يباع مع وفرة محصول القمح.

وينفِّذ أهل البلد الأوامر بصدق وإيمان خوفاً على حياة السمك المقدس. ماعدا الشاب الذي احتفظ بقمحه وهو ألف كيس. فيحكمون عليه بالجلوس على

الخــازوق تســعين عاماً. لكن البذار الأسود – كما يشرح الثور – قليلُ الجراية الغذائيــة ويخثّر الدمَ ويؤدي إلى الشلل. ما عدا الإقطاعيين والزعيم الذين يأكلون القمــح خفيــةً ويدَّعــون الشلل إضافة إلى المواطن الأول الذي ظل يأكل أسماك البحيرة.

ويســتفحل أمر الشلل. فيقترح الإقطاعيون على الزعيم أن يقبلوا معونة دولــة صديقة. ويأتي مندوب هذه الدولة متكلماً الإنكليزية والفرنسية والإيطالية. ويرسل مساعداته فإذا هي مجموعة من علب الأوراق والألعاب مكتوبٌ عليها اسمُ الولايات المتحدة الأمريكية.

ولأن مشكلة الشلل لم تُحَلّ، يقوم المواطن الأول بثورة على الزعيم ويحل محلــه. فيقــدم إليه الإقطاعيون فروض الطاعة ويطلبون منه إقامة مصنع للسيقان والأقدام. فيتحولون إلى أصحاب مصانع مستوردة من الدولة الصديقة إياها. ويتغير الدســتور. ويصــبحون زعماءَ الأحزاب السياسية. غير أن المصنع الجديد رديء الإنــتاج. فيقــترحون أن يأخذوا قمح الشاب المخوزق ليشتروا بها أقداماً صالحة للمشي. لكن الثور كان قد أكل القمح وهرب. فلا مجال، إذن، إلا لأكل السمك المقــدس نفسه. وتفوح رائحة السمك المشوي. وخوفاً من أن تعود الهمة إلى أهل البــلد بأكل السمك المليء بالبروتينات، يقترح الإقطاعيون الثلاثة على الزعيم أن يــلقوا البذارَ الأسود إلى الأسماك حتى تصاب بالشلل فتشل أهل البلد. وهنا تنتهي المسرحية لأن البقية تجري خارج المسرح.

إن المسرحية بهذا الشكل (مسرحيةُ حدثٍ عام). فهي حكاية بلد وليست حكايــة شخصــيات تتطور ضمن حكاياها لتبني حكاية المسرحية. ولذلك لم يكن لشخصــياها إلا دورُ الرمــز السياســي. فجــاءت بأوصــافها لا بأسمائها مثل (الإقطــاعي – الزعيم – المواطن). وشخصياتُها ثابتة لأنها رموز اجتماعية. ولهذا، فــإن الحدث المسرحي لا يتقدم بحركة الشخصيات وأفعالها وأفكارها، وإنما يتقدم بفعــلٍ خــارجٍ عنها محدَّدٍ ضمن لعبة البذار الأسود وما يجره من أحداث. فظلت

حركـــتُها ضمن ثباتها. فانتهت الحكاية إلى مثل ما بدأت. وظل التغير في سلوكها وأوضاعها شيئاً مفترَضاً سيقع في (ما بعدَ المسرحية).

عـــلى هذا الثبات العام في بنية الشخصيات ونهايات الحدث المسرحي بنى المخرج عمله. فالديكور كتلة ضخمة ثابتة تبدأ عالية في الخلف (الطريق إلى البحيرة المقدســـة) وتـــنحدر إلى طريقين نحو ساحة البلدة في الأمام. وكل ملامح وطبيعة تصرفات الشخصيات تبدو كاملةً منذ اللحظة الأولى وتظل كما هي حتى اللحظة الأخيرة سواء في أسلوب الحركة والأداء أم في أسلوب التفكير والعقلية. فالفلاحة هـــي تـــلك المرأة القوية الحيوية الساذجة. والمواطن الأول ذكي محنيٌّ الظهر يتعلق بصحيفة النفايات دليلَ الطعام الوفير. ومع أنه يصبح الزعيم القاهر، فإنه يظل عند تصـــرفاته وأفكاره. والكاهنة مسيطرةٌ متكبرة. وهكذا. أما اللحظة الوحيدة التي يمكـــن أن نشاهد فيها تغيراً في الشخصيات وعياً في تفكيرها وانقلاباً في سلوكها، فهـــي لحظـــةُ أكْلِ السمك المقدس لأنها لحظة التمرد والغضب. وهنا غاب الفعل المسرحي وغابت الشخصيات.

ولأن حـــركة المســـرحية تـــأتي من تحرك الحكاية ككل وليس من حركة الشخصيات وتطورها، فإن لذة الكشف عند المتفرج لا تأتي من إثارته بمتابعة تطور الشخصيات، وإنما من متابعة تطور الحكاية نفسها فقط. وهذا النوع من المسرحيات قد يؤدي إلى فتور العرض المسرحي إذا لم يعرف المخرج كيف يملأ المسرح بالحيوية. وقـــد أدرك المخـــرج هذا المنـــزلق القاتل فتجنَّبه بكثير من الذكاء. فبالإضافة إلى الإلقاء المتزن الحي المنسجم بين الممثلين، لم يتوقف المسرح لحظة واحدة عن الحركة. وهي ليست تلك الحركة المفتعلة الضاجَّة من غير فائدة – وما أكثر ما يحدث ذلك عـــلى خشـــبات مســـارحنا – بـــل هـــي الحركة المعبرة التي حافظت على تألق الشخصـــيات. أي أن المخرج حوَّلَ سكونَ التطور في المسرحية كشخصيات، إلى حـــركة تُـــبرز تطـــورَ الحدث في حكاية المسرحية. وبذلك وضع يده على مفصل المسرحية وجوهرها. واستفاد من روح الكوميديا في النص المسرحي وأضاف إليها

بعض (القفشات) التي لا يحتملها النص والتي جاء بها الممثلون من أسلوب المسرح التجاري الشائع في سورية. ومع أن هذه القفشات تنبو عن الإيقاع العام للعرض إلا أنها كانت قليلة لم يكن لها كبيرُ أثر.

أمـــا أهم نقطة في عمل المخرج فهي خلقُه الانسجامَ والتناغمَ بين الممثلين. فقـــد كـــانوا يعملون معاً ويمثلون معاً حتى تحولوا إلى كتلة واحدة صلبة. يسندون بعضـــهم ويمهد كلٌّ منهم لزميله ويخفي خطأه إن أخطأ ويفرش لـــه لحظةَ الإبداع والتفرُّد. فكان الإبداع الفردي لكل واحد منهم مظهراً من مظاهر الروح الجماعية الـــتي طبعت العرض المسرحي. فكأن العرض المسرحي صار مجموعة من إبداعات فردية يكمِّلُ بعضُها بعضاً وتخلق جو التناغم والانسجام. ففاتن شاهين تملأ المسرح طـــولاً وعرضاً بحيويتها وسلاطة لسانها المحببة. و(هدى ركبي) تسيطر على الخشبة بصـــلابتها وقســـوتها. و(جوزيـــف ناشف) يُظلِّلُ المسرح بروح الفكاهة والدهاء والسخرية. و(نذير دقاق) يقرع خشبة المسرح بقفزاته وبحكمته الحادة ذات اللمز الفـــاقع. والـــثلاثي الإقطـــاعي (سعيد ماوردي – علي مدراتي – فاروق مدرس) يشـــكلون مجموعة قاسية قبيحة مكروهة بمقدار ما تفرض جو الرهبة. وهكذا يمكن القول عن كل واحد من الممثلين.

إن الانسجام والتناغم والتعاون صفاتٌ افتقدناها في مسرحنا السوري، إلا قـــليلاً، منذ زمن طويل. فأكثر فرقنا المسرحية – والرسمي منها على الخصوص – يعمل فيها كلٌّ ممثلٍ وحده. ويحاول أن يبدع وحده ليظهر وحده. وتكون النتيجة أن العمـــل المسرحي يتمزق إلى أشلاء. ويصبح الحوار جملاً مبتورة عن بعضها البعض كحـــوار الطرشـــان. ويفقد كلٌّ واحد من الممثلين صفةَ الإبداع التي مزَّق العرضَ المســـرحي ليصل إليها. أما هنا، فالعرض المسرحي لُحمةٌ متماسكة متناغمة يمسك بعضُها برقاب بعض. فكان العمل كله مبدعاً.

إن المســـرحية تحذير لشعوب العالم الثالث من سيطرة الإمبريالية ومكرها. وقد بدا ذلك واضحاً منذ البداية. لكن هذا الهدف الواضح الذي امتلكه المخرج

نتـــيجة إصرار النص عليه، لا يسوقه الكاتب وحده بهذه السذاجة، بل يسوق معه أفكاراً أخرى تتفرع عنه وتؤكده. وذلك عن طريق بعض الرموز. فبائع اليانصيب والإنســـان الآلي يدخلان في صلب الحدث المسرحي. وينحشران دائماً في المفاصل الهامـــة مـــن الحكاية. لكننا لم نفهم تماماً لماذا وُجِدا على خشبة المسرح. ولم ندرك علاقتهما بالسياق العام للحكاية. فظلا غريبين عن جسد المسرحية. ولو حذفتهما لما تغـــير شيء. ولا أظن الكاتب وضعهما عبثاً. وإنما أراد أن يقول شيئاً ويؤكد بهما شـــيئاً. وكان على المخرج إما أن يحذفهما وإما أن يحسن ربطهما بالعرض المسرحي إضافةً وإنارةً ليصُبّا في الهدف الأعلى. ومثل ذلك (الثور). فقد أخذ دور الحكيم أو الـــراوي. وقـــال ما لم يقله البشر. وحلَّلَ ووضَّحَ وجعلنا نتذكر دور (المهرج) في المسرحيات الكلاسيكية حتى أحببناه وتوقعنا منه الإيجابية في التصرف. لكنه يسرق قمح البلد. وإذا بحبنا له ينقلب إلى كره وبغض. ولا شك أن الكاتب وجد في أكل الـــثور لـــلقمح حلاً فنياً لجعل البلد من غير قمح. غير أنه هدم الشخصية وهدم ارتباطنا بها. وجعل آخرها متناقضاً مع أولها فهزَّ الحكاية وضيَّع المتفرج. وقد انساق المخرج مع الكاتب في هذه النهاية للثور. فاهتزَّ الهدف الأعلى للمسرحية مرة ثانية لأن المسرحية نفسها اهتزت واضطربت. ولذلك قلنا إن المخرج لم يسيطر السيطرةَ الكافية على هدفه الأعلى.

وتأتي غربة المسرحية عن المتفرج العربي السوري من كون المسرحية – رغم تجردها عن الزمان والمكان – شديدةَ اللصوق بخصوصية تركيا بلد الكاتب. فهي حكايـــةُ تركيا وما جرى فيها منذ نهاية العهد العثماني حتى اليوم، من انتقال الدولة العـــثمانية المحكومة بالإقطاع والغيبيات والشلل الذاتي والجمود الفكري، إلى تركيا الـــثورة البرجوازية التي لم تكن أكثر من ارتماءٍ في أحضان أمريكا. والكاتب يحرِّض الشـــعب الـــتركي على التمرد على هذا النظام العفن يارثه الأشدِّ عفونة. فكانت المسرحية رغم تجريدها وعموميتها صرخة تركية جريئة قاسية.

ولئن كانت المسرحية بجانبها العام تمسنا بشكل مباشر لأننا نعاني كما تعاني

تركيا وبقيةُ شعوب العالم الثالث من ضغط الإمبريالية ومكرها وقسوهٕا، فإننا لا نجد لهــا أصــداء في بلدنا. فقد تجاوزت سوريةُ هذا الوضعَ المعروضَ في المسرحية منذ زمــن. ولــو عرضناها قبل عام ١٩٥٨ لكانت صرخة سياسية داوية. أما اليوم، فمشــكلاتُنا الاقتصــادية وعلاقاتُــنا بالإمــبريالية تأخذان شكلاً آخر مختلفاً كل الاختلاف عن الواقع الاجتماعي والسياسي في المسرحية. ومعروفٌ عن المسرح أنه يمــتاز عن غيره من الفنون في أنه يجب أن يمس واقع الحياة التي يعيشها المتفرج من قريب أو بعيد.

إننا نقرأ رواية عن عصر قديم أو بلد آخر ونتمتع بها. ولا نطلب منها أن تتحدث عنا. لكن الجمهور في المسرح لا يعرف هذه الرغبة النموذجية في الاطلاع على أوضاع الآخرين. إنه يريد الاطلاعَ على بلده وحياته سواء كان النص محلياً أم أجنــبياً، قديمــاً أم حديثاً. وتقديمُ النص كما هو دون المساس بالواقع المحلي، يجعل العمل المسرحي مُتْحَفِياً متقوقعاً على ذاته. ولا يشعر المتفرج نحوه إلا بالغربة مهما كان جميلاً متقناً.

ولم يســتطع عــرض (الأقــدام والسيقان) أن يقترب من المتفرج العربي الســوري إلا بعمومية التحذير من الإمبريالية. أما الأدوات التي تنفُذُ بها الإمبريالية إلى بلدنا فهي شيء آخر غير ما هو موجود في المسرحية. ولذلك كانت الجرأة من الكاتب في بلده تركيا كمن يطلق النار على جثة هامدة في بلدنا.

تــرى؟ أمــا كــان باستطاعة المخرج تقريبَها من واقعنا؟ ترى؟ لو جعل المســرحية تُــلْمِحُ إلى البرجوازية الطفيلية التي تنخر حياتنا اليوم والتي هي أدوات الإمبريالية في بلدنا، أفما كان قد نقل المسرحية نقلة واضحة قوية إلى سورية؟ ولو جعــل وسائل الاستغلال هي التي تمارسها البرجوازيةُ الطفيلية عندنا، أفما كان قد جعــل المسرحية تطلق النار على عدو قوي نضيق به ونتمنى الخلاص منه؟ ترى؟ لو جــرد الكاهــنة من ثوبها الغريب عنا بأدائها الأشدِّ بعداً وغرابة، وجعلها شبيهة بالدجالين والمشعوذين وتجار الغيبيات المنتشرين كالوباء في شتى أنحاء الوطن العربي،

أفمـــا كان بهذا وحده قد حرك مشاعرنا وجعلنا نرى في أكثر الشخصيات نماذج موجودة في بلدنا؟

رغم هذا، يبقى العرض المسرحي متميزاً بجماله وبرغبته الصادقة في فضح علاقة الإمبريالية بالشعوب المستضعفة. ولعله يكون خطوة نحو ترسيخ مسرح حلب القومـــي بقـــوة وثقة. ويكفيه أنه جعل العمل المسرحي عملاً جماعياً في حين تقتتل الفرديات على الخشبة وتقتل مسرحنا.

ثالثاً

من عروض:

- المعهد العالي للفنون المسرحية
- المسرح العسكري

تمهيد

أنشأت وزارة الثقافة (المعهد العالي للفنون المسرحية) في دمشق عام ١٩٧٧ بقسميه: قسم التمثيل وقسم النقد. ومنذ تخريج الدفعة الأولى عام ١٩٨١ درج المعهد على تقديم عروض التخرج لطلاب السنة الرابعة على مسرحٍ عام خارجَ إطار المعهد. وكانت إدارة المعهد تطمح إلى تشكيل فرقة تابعة له من خريجيه. لكن هذا المشروع تأخر تحقيقُه حتى عام ١٩٩٤ حين قدمت فرقته (تقاسيم على العنبر). وتتالت عروض فرقة المعهد بشكل متقطع منذ ذلك العام. ولكن أعضاء هذه الفرقة يتغيرون باستمرار بحيث لم يتم وضعُ أسسٍ وتقاليدَ للعمل المسرحي المستمر ذي الخطة والهدف. ومع ذلك فإن العروض التي يقدمها المعهد تمتاز دائماً بأنها تشكل حالةً من مظاهر التجديد سواء في أسلوب أداء الممثلين أم في أساليب الإخراج.

أما المسرح العسكري فقد أنشئ منذ زمن طويل. وهو يتبع الإدارة السياسية في الجيش. وكان – وما يزال – يقدم عروضاً مسرحية تنقسم إلى نوعين:

نوع ترفيهي يدور على القطع العسكرية. وهذا النوع كان يعتمد بشكل أساسي على غرس روح القتال والانضباط. وتبدو أهمية هذا النوع إذا تذكرنا أن الجيش العربي السوري قام بعمل جليل هو السعي إلى محو أمية المجندين بإخضاعهم إلى دورات تدريبية. وبهذا الشكل يمكن القول إن محو الأمية عند المواطنين السوريين – وخاصة في ستينات القرن العشرين وما بعدها – يعود الفضل فيه في الدرجة الأولى إلى الجيش. ومن هنا كانت العروض الترفيهية التي يقدمها المسرح العسكري تصبُّ في عملية التثقيف التي تقوم بها الإدارة السياسية.

النوع الثاني كان على غرار ما تقدمه مختلف الهيئات المسرحية في سورية. وتقوم هذه العروض على انتقاءِ نص مسرحي قوي، عربياً كان أم أجنبياً، ووضعه

بـــين يـــدي مخرج متمكن. ويمكن اعتبار عروض النوع الثاني مساهمةً من المسرح العسكري في تمتين الحركة المسرحية السورية، واستكمالاً لعملية التثقيف التي تقوم بها الإدارة السياسية. فإن عروض هذا النوع لم تكن تذهب إلى القطعات كما يحدث في النوع الأول، بل كانت تقدم على صالة المسرح العسكري التي كانت في شارع بيروت. ثم أنشأت الإدارة السياسية مسرحاً متطوراً جداً أطلقت عليه اسم (صالة ٨ آذار).

فيما يلي نورد مقالاً عن أول عرض لفرقة المعهد العالي للفنون المسرحية، ثم مقالاً عن آخر عمل لها. ثم مقالين عن عرضين من المسرح العسكري.

١
العرض المسرحي (تقاسيم على العنبر)

تأليف وإخراج: جواد الأسدي

مستوحاة من قصة تشيخوف (العنبر رقم ٦)

تقديم (فرقة المعهد العالي للفنون المسرحية في دمشق) عام ١٩٩٤
صالة القباني

المثلون

١ – فايز قزق
٢ – غسان مسعود
٣ – دلع الرحبي
٤ – أمل عمران
٥ _ سوسن أبو عفار
٦ – رنا جمول
٧ – باسم ياخور
٨ – إدريس الطيب
٩ – باسر عبد الطيف
١٠ – رعد خلف
١١ – قاسم ملحو
١٢ – غسان عزب

من يوميات المخرج عن التدريبات

خـــلال الـــبروفات، وبعد هدمٍ وبناءٍ مستمرٍ على صعيد بُنية المشاهد من حيث البنيةُ الجسدية ثم الصوتية، حاولنا أن نُشدِّد على الأداء العفوي، غيرِ المفبرك، الســـلس، الذي يعطي للجدل حيويةً خاصة. الوصولُ إلى هذه العفوية والسلاسة استدعتنا إلى مثابرةٍ قاسيةٍ لتهشيم الكثير من موسيقى الأداء أو موسيقى الأجساد. بفطنة الممثلين حاولنا أن نتجنَّب أيَّ روح خطابية، لفظية أو جسدية. وبتشديدٍ أكثر صـــرامةً تمكَّـــنا من نقل الفصحى إلى روح العامية. لم نحبَّ التفاصحَ في الأداء، بل انطلقـــنا دائمـــاً في معالجةٍ لمخارج الحروف والتداخل الإيقاعي في دفع المشهد إلى لحظات خطورة إيقاعية وفجوات سكوتٍ مُنتَهَكة.

من كتاب (تقاسيم على العنبر) الصادر عن

(منشورات المجمع الثقافي) في أبو ظبي

تقاسيم معبرة ليست مطربة

(الثورة) - ١٩٩٤/٧/١٦

أخـــيراً، وبعد أكثر من خمسة عشر عاماً على تأسيس المعهد العالي للفنون المســـرحية، اســـتطاع المعهد إنشاءَ فرقة مسرحية خاصة به. فتحققت رغبةٌ كانت تجيـــش في صدور الكثيرين من العاملين في المسرح السوري ومن المهتمين بالثقافة عموماً. وكانت (تقاسيم على العنبر) أولَ أعمال هذه الفرقة.

وهـــذه التقاســـيم اقتبســـها الصديق الدكتور جواد الأسدي عن قصة تشيخوف (العنبر رقم ٦) وأخرجها. وأشرك فيها عدداً من أساتذة المعهد وخريجيه. فكان العرض (معهدياً) تماماً. ويصلح أن يكون بداية لفهم توجُّهات المعهد في إنشاء فرقته المسرحية الخاصة به.

وقصـــة تشـــيخوف (العنبر رقم ٦) تعبير رهيفٌ عميقُ الأثر عن المجتمع الروسي المأزوم الذي كان أواخرَ العهد القيصري. وهي توحي بأن روسيا، يومها، كانت عبارة عن سجن كبير مجنون وقذر. وقد قال لينين حين قرأها (لم أستطع البقاء في حجرتي بعد أن قرأت هذه القصة. فنهضتُ وخرجتُ إلى الطريق وأنا أشعر بأنني حبيسٌ تماماً في العنبر رقم ٦).

ولأن جـــواد الأســـدي حوَّلها من قصة روسية إلى نص مسرحي يقدَّم في سورية، فقد كان طبيعياً أن يحذف منها ما هو لصيقٌ بفن القصة وأركان بنائها، وأن يضيف إليها ما هو لازم لبناء الحكاية المسرحية وشخصياتها حتى تصبح قادرة على الوقوف فوق خشبة المسرح.

وقصـــة تشـــيخوف تتـــلخص بـــأن عـــدة مجانين مسجونون في إحدى المستشـــفيات. والدكتور أندريه الذي يشرف عليهم، وَجَدَ في واحد منهم صديقاً يحـــاوره في أمـــور الحيـــاة والمجتمع. ويأتي دكتور جديد ينقم على الدكتور أندريه محاوراتِه الحرةَ تلك. فيجبره على الاستقالة ثم يُدخله العنبر مريضاً ويسجنه. وبذلك

ينغلق الباب على كل تفكير. وتتحول الحياة إلى سجن.

من هذه القصة بنى جواد الأسدي حكايته المسرحية وقدم عرضه المسرحي.

فالدكـــتور أندريـــه الكهل (فايز قزق) الهادئ المتزن، مأزومٌ من داخله. وتضطرب نفسه بثورة داخلية يكبتها. ويؤمن في الوقت نفسه أن الحياة مآلها الموت كائنـــاً مـــا كـــان الشكلُ الذي عليه الحياة، وأن الألم ليس إلا صورة عن الحياة. وخادمـــتُه داريوشكا (رنا جمول) إنسانة بسيطة ساذجة تهتم به وتسعى إلى مرضاته وتـــأمين راحـــته. وللدكتور أندريه صديقةٌ حميمة هي ممثلة المسرح ميخايلوفا (أمل عمـــران). وهي شخصية أضافها جواد الأسدي على شخصيات قصة تشيخوف. وهذه الممثلة تنوي اعتزال المسرح رغم شهرتها وتعلق الناس بها. ولست أدري لماذا أضـــاف جـــواد هذه الشخصية. ولعله قصد بها أن يتحدث عن الواقع المسرحي المـــتردي إضافة إلى دورها الدرامي الذي ستلعبه في حياة الدكتور أندريه. ويقف وراء أندريـــه ومرضاه الذين يزورهم نيكيتا (غسان عزب) الحارسُ الأعورُ القاسي الملامح مراقباً ومتجهماً.

من بين المرضى الخمسة يَلفتُ إيفان (غسان مسعود) نظرَ الدكتور أندريه بمناقشاته وآرائه. فيُكثِر الدكتور من زياراته متحمِّلاً كل الإهانات التي يوجهها إليه المـــريضُ المقهور. والدكتور يعتقد أن الظلامة التي وقعت على إيفان هي التي تجعله حـــاداً قاســـياً شكاكاً. ونكتشف أن ميخايلوفا على معرفة وصداقة بإيفان الذي يذكِّـــرها بأدوارهـــا الجميلة خاصة دورَها في (سكان الكهف) التي أخرجها مخرج مـــبدع لم يمهله الموت طويلاً، مشيراً بذلك إلى المرحوم فواز الساجر الذي أخرج (ســـكان الكهف) قبل موته بقليل. وتنهار ميخايلوفا وهي تعترف أنها بدأت تفقد قدرتها على التمثيل وأنها تنسى الحوار. وهي بهذا الشكل تعيش في جو مريض يشبه الجـــوَّ الـــذي يعيشه المرضى. والأدهى من هذا أنها تحب الدكتور أندريه منذ زمن طويل. ولأنه لا يهتم بها فقد زاد ألمها وإحباطها و(جنونها). وبمقدار ما تحضنه فإنها تفرُم آخرَ ما بقي له من أعصابٍ وصبرٍ على الحياة التي يؤمن بأنها إلى زوال. وحينما

تخرج هاربةً نحسُّ أنها خارجة إلى سجن كبير سوف يحتويها. حتى داريوشكا البسيطة الساذجة نكتشف أن وراء سذاجتها نفْساً محرومة أحبطتها الظروف. وهي في إحباطها وآلامها، شبيهةٌ بهؤلاء المسجونين في العنبر. وعندما يأتي الدكتور خوبوتوف (باسم ياخور) ويُلقي بالدكتور أندريه في العنبر سجيناً مريضاً، نشعر أنها نهاية طبيعية في هذا المجتمع المقهور المنبوذ الذي لا بد أن يحول الناس جميعاً إلى مقموعين مقهورين. وينتهي العرض المسرحي وقد لبس أندريه لباس المجانين وجلس إلى جانب صديقه إيفان. وبذلك تنغلق الدائرة وينغلق المجتمع على السجن.

إذا كانت الحكاية تبدو بهذا التلخيص بسيطة سريعة، فقد استغرق عرضها على المسرح ما يقرب من ساعتين. وكان عرضاً متماسكاً متيناً ارتقى إلى درجة رفيعة من الإتقان والإجادة. ولولا خوفي من اتهامي بالمبالغة لقلت إن هذا العرض – رغم مآخذي التي سأذكرها – واحد من أهم العروض التي شاهدتُها منذ زمن طويل إتقاناً وإجادة. وكان سبيلُ المخرج إلى هذا الإتقان إمساكَه بمفاصل العرض إمساكاً دقيقاً مدروساً، واعتمادَه على رسم الممثلين الدقيق الرائع للشخصيات. فبدا العرض المسرحي في النهاية أداءً تمثيلياً مدهشاً. وإليكم الدليل.

(فايز قزق) في دور الدكتور أندريه، يقدم إليك منذ اللحظة الأولى تجسيداً كاملاً وتاماً للشخصية، ويضعك أمامها وجهاً لوجه. ولأن شخصيته اكتمل تكوينُها وقناعاتُها منذ البداية فإنها لا تتغير. لكن الأحداثَ حولها تتغير والأشخاصَ يتغيرون فيدفعونها مرغمةً إلى التغير. وإذا بها، رغم ثباتها، تسير في خط كثير التعرج والتغير. وإذا بالحدث يبدأ بها في مكان وينتهي بها إلى مكان آخر. وما أوسع المسافة بين المكانين. وسبيلُ فايز قزق إلى كل هذا العمل المعقد أنه أقام موازنة دقيقة بين السكون الخارجي الذي يفتعله الدكتور أندريه، وبين التوتر الداخلي الذي لا يفارق الشخصية من أول الحكاية حتى آخرها. ولكن هذا وحده لم يكن مناطَ قوةِ فايز قزق في أدائه لدوره فقط، بل لعل النقطة الأقوى والأجلّ في ميدان التمثيل أن هدوءه الظاهري الذي استمر حتى اللحظة الأخيرة عند سقوطه بين يدي ميخايلوفا،

كان يرافقه ازدياد هائل في التوتر الداخلي. وهو توتر يتنامى في القسم الأخير من العرض بشكل كبير. وقد استطاع فايز – وما أروع ما استطاع – أن يبرز هذا التناقض الصارخ بين استمرار الهدوء الظاهر وبين تصاعد التوتر الداخلي. حتى إذا جلس إلى جانب إيفان وقد استقر سجيناً بين المساجين، أحسسنا أن شِقَّيْ الدكتور أندريه قد انسجما وتلاحما في سلام وحزن.

وبالمقابل بدا (غسان مسعود) متوتر الداخل والخارج معاً. وقد حافظ غسان على درجة التوتر هذه بلا زيادة ولا نقصان. وما ذلك إلا لأنه دخل سجنَ العنبر فاستقرت مفاهيمُه وآراؤه وقناعاته. فلا شيء يغيره أو يهزُّه أو يبدِّل مواقفه رغم كل غضبه وثوراته واندفاعاته. حتى إذا انتقل من الحذر من أندريه إلى الاطمئنان إليه، فإن ذلك يتم بالقناعة ذاتها وبالدرجة نفسها من التوتر. وإذا كان المسرح هو فن التغير والتطور والتصاعد، وإذا كانت الشخصيات المقابلة للممثل تتغير وتتصاعد وتتطور، فإن محافظة الممثل الشريك على درجة واحدة من التوتر تبدو عملية شاقة لا يستطيعها إلا محنَّكٌ في فن المسرح ومتقِنٌ لأساليبه وألاعيبه. وهذا ما فعله غسان مسعود.

وبإتقانٍ مشابه أدت (رنا جمول) داريوشكا الساذجة البسيطة المقهورة التي تبدو وكأنها شاخت قبل أوانها وانحنت قامتها تحت معطف سميك يخفي جسدها بمقدار ما تُخفي وراءه عواطفَها وملامحَ حياتها مكتفيةً بخدمة الدكتور أندريه. ولا أكتم القارئ أن رنا جمول في دورها هذا كنتُ أحسها، رغم أن اسمها داريوشكا، شبيهةً بعشرات الفتيات السوريات المقهورات تحت أطباق ثياب الخجل والقيود الاجتماعية. حتى إذا أباحت لنفسها أن تكشف عن نفسها، تبدَّت عن امرأة ناضجة الأنوثة مليئة بالرغبات لكنها مقهورة. وإذا بها تنقلب من الجسد المتهدم الشائخ إلى فتوة يؤلمك ويحزنك أنها مختفية تحت أطباق الألم والخوف والحزن.

ولأن ميخايلوفا تدخل إلى المسرح متوترة متضايقة مرتعشة القلب واليدين والجسد، فقد كادت (أمل عمران) أن تفقد السيطرة على دورها في اللحظات

الأولى. ذلك أن من الصعب على الممثل أن يتوتر باعتباره شخصيةً وأن يضبط توتره باعتباره ممثلاً. وسوف تمتلك (أمل) مثل هذه الخبرة سريعاً. وسوف تحتنك بالتدريب على هذا الضبط خاصة وأنها سرعان ما سيطرت على دورها وارتقت به. ثم قدمت تطوراً مقنعاً مدروساً لشخصيتها.

أما السجناء الأربعة الآخرون، فقد اتخذ كل واحد منهم نموذجاً دقيقَ الصنع متقنَ المخبر والمظهر. وشكَّل الأربعةُ فيما بينهم تناغماً جميلاً كان يشكل، إضافة إلى الإيحاء بالجنون والقهر، نوعاً من الفرفشة والانفراج في عرضٍ أسودَ مظلمٍ مليء بالتقبضات والتقلصات.

إن كل هذا الأداء المتميز للممثلين ساقه المخرج نحو هدفه النهائي بهدوء وحيوية، مؤكداً بالتفاصيل الدقيقة فكرةَ المستشفى السجن، وناثراً عبر إيقاع يتنامى بهدوء وبطء مدروسَيْن إحساساً عميقاً بأن شيئاً مأساوياً يجري أمامنا. والأهم من هذا أنه أقام توازناً بين البناء المتباين للشخصيات، واستطاع أن يصعد بالخط الدرامي للعرض حتى وصل إلى ذروته حين توالت اعترافات ميخايلوفا فاضطرب أندريه ذلك الاضطرابَ المحيِّرَ له. ولا تزال هذه الذروة معلقة حتى يُساق أندريه إلى العنبر السجن. وفي هذه اللحظات يمسك العرضُ بخناقنا فلا يغادرنا إلا عندما يتبادل أندريه وإيفان نظراتٍ هادئةً تنفرج بها نفوسنا مطمئنين إلى أن نهايتنا الحزينة هي التي اقتربت.

إن عرض (تقاسيم على العنبر) يقدم أستاذية في فن العرض المسرحي. وهو يقف في حلبة المسرح السوري بشموخ. لكن أستاذية الأداء هذه لا تحقق عرضاً متكاملاً قادراً على الوصول المتكامل إلى المتفرج المثقف المتابع للمسرح، فكيف حال المتفرج العادي؟ وسبب النقص أن المعالجة الدرامية لقصة تشيخوف كان فيها من عوامل الضعف بمقدار ما فيها من عوامل القوة. وإذا كان جواد الأسدي قد التقط جوهر قصة تشيخوف وأضاف إليها ما يُغنيها كشخصية ميخايلوفا وحكاية داريوشكا، فقد أثقل النص المسرحي بزيادات كثيرة جعلت العرض المسرحي

يتمطَّطُ طولاً لا لزوم له. وجاء النص المسرحي في أكثره على شكل حوارات طويلة ومونولوجـات واعترافات. وهذه الحوارات مليئة بالمناقشات الفكرية التي أراد بها جواد الأسدي أن يستوفي كل ماجاء في قصة تشيخوف من أفكار وكلَّ ما يجول في خاطـره وضميره. وجميعنا يعرف أن احتشاد العرض المسرحي بمثل هذه المناقشات الطويلة يعتبر عيباً فنياً وفكرياً فيه مهما بلغت قدرة المتفرجين على التركيز الذهني. بل إن كثرة التركيز ترهق الذهن وتثقل عليه فتمنعه عن متابعة الأداء مهما بلغ هذا الأداء مـن روعـة وإتقان. ولا يظنَّنَّ أحد أني أطالب النص المسرحي بالهشاشة أو الضـحالة الفكرية أو بالبعد عن المناقشات الفكرية. بل أقصد أن ثمة حداً يجب أن يقـف كـاتبُ الدراما عنده. وذلك لأن المسرح (فعل) يشرح فكراً أكثر مما هو (قول) يثير المناقشات.

وقد أثقل جواد الأسدي النص الدرامي أيضاً بالمجانين الأربعة الذين كانوا يدخـلون مرة بعد مرة فلا يكون لدخولهم من قيمة إلا قطعُ التوتر والتواصل بين أندريـه وإيفـان. ولو جرب جواد الأسدي حذْفَ مشاهد هؤلاء المجانين مكتفياً بالإلماح إلى وجودهم على خشبة المسرح حتى يرسم جو المستشفى والجنون، فسوف يكتشف أن شيئاً من حكايةِ وأفكارِ المسرحية لن ينقص. ولو حذف المونولوج الذي قدمه (قاسم ملحو) عن خيانة صديقه له، والمونولوج الذي قدمه (باسم ياخور) عن حصانه الذي ذبحوه، فسوف يخفف عن المتفرج كلاماً ومواقف لا تدخل في نسيج العمل المسرحي. وأعتقد أن أي شخص يعمل في المسرح يعرف أن ما يمكن حذفه دون أن يؤثـر في حكايـة المسرحية أو في أفكارها، يعتبر زيادة وحشوًا. وإذا كنا نشـكر لـه ذكـرَه لفـواز الساجر وتذكيرَنا به، فإننا نتساءل: ألم يكن هذا الذكروالـتذكير غريبين عن العرض المسرحي وزيادة لا لزوم لها؟ ويصبح التساؤل أكـثر إلحاحـاً حيـنما نتذكر أن غسان مسعود في هذه اللحظات التي استعاد بها مسرحية (سكان الكهف) خرج عن دوره وشخصيته تمام الخروج.

لكن الأخطر من هذا كله أن المتفرج لن يستطيع متابعة الإعداد الدرامي

إذا لم يكن قد قرأ قصة تشيخوف. وأظن أن هذا شيء لا يجوز في العمل المسرحي. لأن على العمل المسرحي أن يقدم بنفسه كاملَ قصته وأفكاره.

وبعد

إن إنشاء فرقة للمعهد العالي للفنون المسرحية يعني، كما أتوقع وأتصور، أن غايتها ليست مجرد تقديم عروض مسرحية. فما أكثر ما يمكن تحقيق ذلك خارج المعهد. وأظن أن غايتها هي تقديم عروض ذات سوية عالية بحيث تصبح معْلَماً من معالم الرقي الفني وأستاذاً للمسرح في بلدنا. ولكي تحقق الفرقة ذلك يجب أن تضع هذه السوية الفنية العالية في متناول قطاع واسع من الناس بحيث يتمتع بها الجمهور ويتذوقها ويقارن بها بين ما تقدمه فرقةُ المعهد وأمثالُها، وبين ما يقدمه الفنُ الهابط. فإذا نفر الجمهور من هذا الرقي الفني فلن يكون عملُ الفرقة إلا دفعَ الجمهور إلى أحضان المسرح المضاد.

وإنني إذ أضع هذا التصور لمهمات وغايات فرقة المعهد، أنطلق من الدور الرفيع الذي يقوم به المعهد في حياتنا المسرحية ومن الدور الذي نتوقعه له. فإن كان لفرقته غاياتٌ أخرى وأهدافٌ مختلفة، فقد كان عليه أن يبينها لنا حتى لا نطلب منه ما لا يريد ولا نطالبه بما لا يقصد. وانطلاقاً من فهمنا هذا لفرقة المعهد، كان احترامنا لتقاسيمها كبيراً. فهي معبرة قوية رفيعة المستوى. وهي تدلنا على مدى ما يملكه هذا الجيل الجديد من تفوق ومعرفة. لكنها ستظل ضمن فئة محدودة. ولن تؤدي دورها الثقافي إلا في إطار محدود.

إن التقاسيم في الموسيقى إبداعٌ قد يرقى بالآلة والعازف إلى درجات عالية من التعبيرية. لكن تعبيرية التقاسيم يجب أن يرافقها دخول إلى قلوب المستمعين. وذلك هو الإطرابُ الذي يحققه العازف. وبذلك يحقق المعادلة الصعبة التي لاتزال الموسيقى العربية بحاجة إلى تحقيقها. ولعل المسرح السوري خصوصاً والعربي عموماً بحاجة إلى أن يعبِّرَ ويُطرِب. وقد عبرت تقاسيم فرقة المعهد العالي بأنامل المخرج والممثلين. لكنها لم تطربنا ذلك الإطراب المنشود.

٢

العرض المسرحي) عشاء عيد ميلاد طويل

تأليف: ثورتون وايلد

إخراج: د. سامر عمران

ديكور: د. أحمد معلا

تقديم (فرقة المعهد العالي للفنون المسرحية)

على مسرح المعهد العالي للفنون المسرحية اعتباراً من ١٦/٢/٢٠٠٢

المثلون

جهاد عبدو

زهير العمر

ناندا محمد

هيمى اسماعيل

مجد نعيم

إيمان عودة

وليد الدبس

ريم علي

ميسون أسعد

سوسن أرشيد

مازن منى

كامل نجمة

الفنيون

متابعة درامية: مصطفى عبود

تصميم وتنفيذ الإضاءة: ماهر هربش

مساعد مخرج: منصور نصر

التصميم الإعلاني: أيمن عمران

توثيق إعلامي وأرشفة: رشا فائق

مكياج: مريم علي

الإعداد الموسيقي: د. سامر عمران

التنفيذ الفني للديكور: مصطفى فواز إيبش

" عشاء عيد الميلاد " ...

يأسٌ يحب الفرح

(ملحق الثورة الثقافي) – ٢٠٠٢/٣/٢٤

أعترف أني حاولت الكتابة عن عرض (عشاء عيد ميلاد طويل) في اليوم التالي لمشاهدتي له منذ أكثر من خمسة عشر يوماً . لكني وجدت نفسي حائراً أمامه فأمسكت عن الكتابة . ثم حاولت الكتابة بعد عدة أيام فوجدت نفسي أكثر حيرة . ومازلت أحاول وأزداد حيرة حتى أخذت أسأل نفسي عن سبب الحيرة . ففي العرض ما شئتَ من الإتقان المغري بالكتابة . وفيه ما شئت من وضوحٍ وتأكيدٍ للفكرة التي قصدها فريق العمل المسرحي بإصرار مدققٍ ينتهي بك إلى الشعور بدوامة الحياة . وفيه انتهاءٌ بك – شئت أم أبيت – إلى أن هذه الدوامة التي تدخل بك إلى الدنيا من باب ، سوف تذهب بك إلى الموت من باب آخر . وفي لحظة الدخول والخروج يتوازن ويتوازى الإحساس البارد بالفرح والحزن . فكأن قول المعري (إن حزناً في ساعة الموت أضعاف سرور في ساعة الميلاد) قد نقضه عصرنا الحاضر فصار الحزن والسرور بمقدار واحد . وفي العرض أيضاً ما شئت من ضبطٍ للإيقاع يجعله سلس القياد للمتفرج مما يدل على كثير من التعب قدمه المخرج والممثلون وساهم فيه مصمم ومنفذ الإضاءة ماهر هربش بمكر حاذق . وفيه ، بعد هذا كله ، إمتاع للمتفرج الذي يقضي معه ساعة كاملة فلا يشعر بملل أو ضيق .

عند هذه النقطة في الحوار بيني وبين نفسي – وهي نقطة الإمتاع – توقفت . فهنا تكمن المشكلة في حيرتي مع هذا العرض . وهنا النقطة التي يمكن فيها الدخول إليه . وهنا أيضاً النقطة التي يجب أن نحاور فيها فريق العمل المسرحي من غايتهم في تقديمهم هذا العرض . وهنا النقطة التي نفتح فيها باب السؤال للمعهد

العالي للفنون المسرحية الذي قدم فرقته بهذا العمل .

* * *

المسرحية الأمريكية الأصل ترجمها مخرجها الدكتور سامر عمران عن البولونية . ثم تعامل معها كما يتعامل المسرح التجريبي الحديث مع النصوص . ولكنه ينحرف عنه انحرافاً بسيطاً يقدم لنا نهجاً مختلفاً عن المسرح التجريبي في التعامل مع النصوص المسرحية . فعادة المسرح التجريبي – والعشاء الطويل ينتمي إليه – أن يعمد إلى إجراء تغييرات كبيرة في النص تتحول إلى نوع من التمزيق له . وتكون النتيجة أن يخرج العرض المسرحي بنتائج فكرية مغايرة ، كثيراً أو قليلاً ، لفكرة وأهداف النص . أما سامر عمران ، فقد حافظ محافظة شديدة على فكرة المسرحية ، وعلى تسلسلها الحكائي . لكنه كان يختصر الكثير من حواراتها لأنه يستعيض عنها بالحركة والفعل . والحركةُ والفعلُ اللذان استعاض بهما عن الحوار ليسا النوع المعروف ، بل هو المأخوذ عن الإيمائي موضوعاً في قالب التمثيل الدرامي المعروف . فسار العرض تماماً كما لو أن المخرج تقيد بنص المسرحية تسلسلاً وفكرةً وحواراً بحيث يخدعك عن نفسك حتى تظن أنه (تقليدي) في التعامل مع النص . وهو في الحقيقة (تجريبي) في هذا التعامل . وهذه أول ناحية نضعها في الاعتبار .

والعرض كله يريد أن يقول إن الحياة ليست أكثر من نسخة واحدة مكرورة لأفراد البشرية . فهم يولدون بشيء من فرح الأهل وبكثير من الأمنيات الضبابية في مستقبل أفضل . ثم يدرجون من الطفولة إلى الكهولة إلى الشيخوخة إلى الموت مقترفين الأخطاء نفسها وحاملين الأحلام نفسها وفاعلين الأفعال نفسها ثم منتهين إلى النهاية نفسها بقليل من الحزن وكثير من اليأس . ولعل من طرائف ما يؤكد هذه السلسلة المكرورة أن البيت الذي تشتريه الأسرة ظانة أنها ستجد فيه الراحة والفرح والأمل ، يصبح مع تكرار الأيام وإعادة الأفعال قديماً مهترئاً . وإذا باهتراء الأفعال بحكم تكرارها يجعل كل شيء في الحياة مهترئاً . والمخرج يقدم هذه

الصورة المكرورة بحوار واحد (يتكرر) في كل مشهد . وهو حوار يقوم على حدث أولي (يتكرر) دائماً هو الاحتفال بعشاء عيد الميلاد . فعلى هذا الحدث البسيط تقوم المسرحية . وعلى هذا الحدث يركز المخرج عرضه المسرحي . ففي حفلة عشاء عيد الميلاد يتجمع أفراد الأسرة ويتحدثون ويأكلون الدجاج . وإذا بهم جيلاً بعد جيل يعيدون الكلام نفسه ويأكلون الدجاج نفسه ويعتبرون قطعة الصدر نفسها من لحم الدجاجة أطيبها مذاقاً . ويستعيدون الذكريات نفسها . وبهذه الطريقة تتحول الحياة إلى تلك النسخة المكرورة البائسة التي لم يقصد منها الناس إلا أن تكون فرحاً دائماً . لكن الحياة لا تقدم إلا اليأس والملل بدل الفرح .حتى إذا حاول بعض أفراد البشر أن ينجوا بأنفسهم من هذا التكرار الممل للحياة في بعض آفاق الدنيا ، كانت نهايته – إن طالت به الحياة ولم يخترمه الموت – هي ذاتها نهاية الذين لم يغادروا البيت الذي كان جديداً وصار عتيقاً . ولأنهم ، جيلاً بعد جيل ، يعيشون الأسلوب ذاته ، فقد ظلت أصوات الشخصيات على درجة واحدة من القوة لا ترتفع ولا تنخفض حتى تخلق نوعاً من المونوتون الذي يؤكد للمتفرج حالة التكرار . فإذا صرخ كارل (زهير العمر) بشيء من الغضب والحماسة – وهي المرة الوحيدة التي تحتد وتعلو بها طبقة صوت العرض – فإنه لا يلبث أن يعود إلى النسق الصوتي نفسه . وأظن أن المخرج حين جعل زهير يصرخ غاضباً معتمداً على صوته القوي العميق ، إنما هز أركان الجمود الحياتي وبشرنا بتغيير كبير فيها . ثم عاد به إلى المونوتون السابق . فكان تأكيدُ التكرار أشد وأبلغ . فكأنه يقول لنا : لا تظنوا أن شيئاً قد يتبدل في نسق الحياة . فإذا حدث تبدلٌ ما تأملون منه شيئاً جديداً ما ، فإن قاعدة عدم التبدل هي التي سوف تسود .

ولكي يقدم المخرج هذه الصورة المكرورة للحياة ، نأى عن أسلوب التمثيل العادي إلى التمثيل الإيمائي الذي يعتمد عليه المسرح التجريبي الحديث اعتماداً أساسياً ، واستطاع به أن يكسر أهم وأخطر جوانب المسرح التقليدي . لكنه ليس إيماء محضاً يستغني عن الحوار . بل هو في الوقت نفسه تمثيل يعتمد على

الحوار . وللوصول إلى تحقيق هذه الغاية المزدوجة والمتناقضة حتى تصل بالمتفرج إلى الإقـــناع ، قام الممثلون بأفعال الطعام والشراب واللمسات وجعلوها تتخذ شكلاً آلياً متشابهاً . فكأنهم دمى مصنوعة في قالب واحد يقوم بالحركات نفسها دون أي اختلاف لأن زنبركاتها مصنوعة بالدقة التامة نفسها . لكنهم في الوقت نفسه ليسوا دمـــىً عـــلى الإطـــلاق . بل هم كائنات حية مليئة بالمشاعر والعواطف والأحلام والأحـــزان . ويتمايزون تمايزاً واضحاً في بناء كل واحد منهم لشخصيته . وهكذا بدا فريق العمل المسرحي (جهاد عبدو – ناندا محمد – مجد نعيم – زهير العمر – هـــيمى اسماعيل – إيمان عودة – وليد الدبس – ميسون أسعد – مازن منى – ريم عـــلي – سوسن أرشيد – كامل نجمة) متشابهاً مكروراً بمقدار ما اتخذ كل واحد منهم ملامحه الفردية . وبذلك ضرب هذا العرض أحد أهم أركان المسرح التجريبي الحديـــث في الوقت الذي كان يتقيد به . فالممثل في المسرح التجريبي يختفي وراء أطباق الإضاءة أو الماكياج أو التشابه الميكانيكي في الأداء . وقد أخذ المخرج من هذا الركن أبرز عناصره وهو التشابه الميكانيكي ، لكنه لم يقم بإخفاء وجوه الممثلين وأجسادهم أبداً . وجعل الماكياج فعلاً مسرحياً يبرز الممثل بواسطته بدل أن يخفيه . فهـــو يقـــوم به بنفسه على خشبة المسرح أمام المتفرجين . وينتقل به بنفسه في مـــراحل العمر بوضوح مقصود. فترك لتعبيراتهم الخاصة أن تبرز عند كل واحد منهم وأن تميز كل واحد منهم . وبهذا الشكل تقيد المخرج بالمسرح التجريبي وتمرد عليه في الوقت نفسه . وهذه ثاني ناحية يجب وضعها في الاعتبار . وطبيعي بعد هذا أن يـــأتي الديكور الذكي الذي صممه أحمد معلا موضوعاً في خدمة الممثل وليس بديلاً عنه . فهو (حوض حديدي دائري) يصبح بيتاً مكروراً للأحداث المكرورة . ودورانه يتحول إلى دوران فارغ للحياة .

بهـــذا الشكل يصبح عرض (عشاء عيد ميلاد طويل) نموذجاً جديداً في المســـرح التجريبي الذي بدأ يصبح تقليدياً بعد ما يقرب من خمسة عشر عاماً على ولادتـــه . وأنا مضطر لقول هذا لأنني في مهرجان القاهرة التجريبي الثالث عشر

المـنعقد في نهاية عام ٢٠٠١ ، قلت للتجريبيين : إن مسرحكم لا يتغير . ولأنه لم يتغير فسوف يحكم على نفسه بالموت . وها هو هذا العرض السوري يقدم تطويراً في مفهـوم التجريب . وسوف يلفت النظر في تطويره هذا إن قدر لهذا العرض أن يشارك في مهرجان القاهرة التجريبي القادم .

إن ما تقدم الحديث عنه من أدوات بناء العرض كان يمكن أن يذهب هباء ضـائعاً . فالحكاية يدركها المتفرج منذ الدقائق العشر الأولى . فالجيل الثاني الذي كرر أفعال وأقوال الجيل الأول يعني أن الأجيال التالية ستقع في فخ الحياة . وإذن فـلن يحـدث شيء جديد . وشخصيات كل جيل تقوم بالأفعال ذاتها ، وبالطريقة الإيمائيـة ذاتها . وإذن فلن نشاهد شيئاً جديداً . والكلام المنطوق هو ذاته في كل جيـل . وإذن ، فإن قولاً جديداً لن يقال . وبهذا الشكل عرفنا بعد انتهاء الدقائق العشر ما سيحدث في الدقائق الخمسين التالية . فسوف يولد ابنٌ من باب اليسار . ويمـوت في بـاب اليمين . والوليد الجديد سيكون موضوعاً في سرير طفلي عند الـولادة . وسـوف يرتدي مئزر الموت عند الموت . وسوف يكون الضوء مشرقاً براقاً في الولادة وأزرق شاحباً في الموت . فكان مفترضاً من الجمهور أن يخرج من الصـالة إن كـان جريئاً ، أو أن يتثاءب مللاً إن كان مؤدباً . لكن العرض الذي نعرف ما سوف يحدث فيه أجبرنا على البقاء وعلى التمتع به وعلى الانشداد إليه . وأعتقد أن تكرار اللعبة التي كان يمكن أن تودي بالعرض هي التي حولته إلى عرض ممتع . وأظن أن هذا التكرار غير الممل هو الذي حيرني في أمره . فكأني كنت أسأل : كيف تحقق للعرض ذلك ؟ وكيف تحققت المتعة في عرض يفترض أن يكون مملاً ؟ وأعـتقد أن الـتمايز الكبير بين الممثلين هو الذي ساعد على الإمتاع . فقد كانوا يكررون اللعبة .لكنهم جعلوها كل مرة تعرض بشكل جديد . فكأن اللعبة لا تعاد وتتكرر بل تتجدد لتوحي بالتكرار . وفرق كبير بين أن يكرر المخرج أفعاله وبين أن يوحي بالتكرار . ففي الحالة الأولى إملال . وفي الحالة الثانية إبداع ؟

* * *

لكـــن للمســـألة في هذا العرض وجهاً آخر . فهو من تقديم (فرقة المعهد العالي للفنون المسرحية) . ويعني ذلك أن المعهد – باعتباره أعلى مؤسسة مسرحية سورية – يقدم نماذج متطورة للمسرح السوري . وأظن أنه فعل ذلك حين قدم هذا العرض . لكنه اقتصر على أيام قليلة في مسرح المعهد الدائري . ولضرورات فنية قلّ عدد الكراسي إلى النصف . أي أن الذين شاهدوه عدد محدود جداً في دمشق . ثم توقــف العــرض . فكأن المعهد قصر في تأدية مهمته في تقديم الجديد المجدد في المسرح السوري . واكتفى من الغنيمة بالإياب فكفى الله المؤمنين شر القتال . ترى .. أ لم يكن من الواجب أن يقدم هذا العرض – وغيره من عروض فرقة المعهد – في أكثر من مدينة سورية وفي صالة تتسع لأكبر عدد من الجمهور ؟ أ يقول المخرج إن العرض مصمم لهذا المسرح فلا يجوز الانتقال إلى غيره ؟ فإن قال ذلك فليسمح لنا أن نقــول له بــئس ما تقول . وبئس خوفك وحذرك من الانطلاق خارج مسرح المعهــد الصغير المحدود العدد .فإنك لم تدرك حتى الآن معنى كلمة (فرقة المعهد) . وإنك ظالم لنفسك ولمعهدك وللمسرح السوري .

لكـــن الأخطر من هذا أن المعهد لم يتجرأ على مواجهة الجمهور السوري العــريض حــتى الآن . وكأنه نسي أنه لا قيمة لكل التجديدات التي يقدمها إذا لم توضــع على محك العرض الجماهيري ليقول فيها الناس كلمتهم . وأظن أنه قد آن الأوان – وعميــد المعهد مسرحي عتيق – لكي تواجه فرقة المعهد نفسها مواجهة حقيقية مع الناس ، وأن توضع عروضها التجريبية على محك التجربة .

٣
العرض المسرحي (دون جوان)

تأليف: موليير

إعداد وإخراج: علي اسماعيل

تقديم (المسرح العسكري)

على صالة ٨ آذار اعتباراً من ١٩٩١/١١/٣

الممثلون

١ _ خالد الطالب	سجاناريل	تابع دون جوان
٢ _ فيروز بدور	دونا سيميونيتا	زوجة سجاناريل
٣ – جهاد عبدو	دون جوان	النبيل
٤ – عادل حمزة	جيسمان	تابع دونا ألفيرا
٥ – مجد ظاظا	دونا ألفيرا	زوجة دون جوان
٦ – رائفة أحمد	شارلوت	فلاحة
٧ – هاني محمد	بييرو	فلاح
٨ – صفاء العبد الله	ماتيورين	عمة شارلوت
٩ – نور الدين داغستاني	العجوز	
١٠ – عادل علي	دون كارلوس	شقيق ألفيرا
١١ – زهير دعبول	دون ألونس	شقيق ألفيرا
١٢ – حيدر بدر	التمثال	
١٣ – برجس عبود	ديمانش	التاجر
١٤ – محمد حريري	دون لويس	والد دون جوان
١٥ – عماد السمان	عامل الديكور	
١٦ – سهيل ضاحي	عامل الديكور	

الفنيون

ديكور: علي جبور

اللباس والموسيقى التصويرية: علي اسماعيل

مؤثرات موسيقية مباشرة: محمد المدني (درامز) – حسام ابراهيم (أورغ)

الصوت: م. عبد الرحيم مقداد – خالد سعدو

الإضاءة: بدر الدين قطيش – سهيل ضاحي – نصر حسن – عاطف دنون

تنفيذ الديكور: محمد السيد أحمد

فنيو الخشبة: مصطفى ناطورة – زوار طيارة

إدارة منصة: أحمد السيد – خضر عمران

مساعد مخرج: سمير عدنان المطرود

كلمة المخرج

كما أن الموسيقا هي فن تآلف الأصوات، فإن المسرحَ هو فن تآلف الأرواح. لذلك فإننا نتوجه في عملنا هذا إلى الجمهور الكريم راجين أن نحقق الفائدةَ والمتعةَ عبر كلماتٍ ذات معنى، ومن خلال مواقف كوميدية تنتقل فيها الفكرة عبر البسمة. فكان البناءُ المعتمَدُ هو عمقُ الفكرة وبساطةُ الشكل والتشكيل.

لهذا كله، لا بد من تفجير طاقات الممثل بالفعل مقروناً بالمؤثرات الخاصة وعلى خشبةٍ عاريةٍ يتحقق فيها جوهرُ المسرح، مبتعدين في ذلك عن منطق (التعليب) الذي يُفقِد المسرحَ بهجتَه.

وفي مسرحية (دون جوان) حاولنا سحبَ الأسطورة إلى يومنا هذا عبر قصة النبيل "جوان" الذي يطأ بقدميه أرفعَ قوانين الأخلاق في عصره. فإن (دون جوان) شخصية أسطورية سلبية تحيا في ميدان الحب والغرام. وفي مختلف الميادين تتواجد "دون جوانات" كثيرة منها ما يمثل الأنانية، ومنها ما يمسُّ مجالاتٍ عديدةٍ في الحياة.

آمل أن ينال عملنا إعجابكم.

دون جوان المسرح العسكري

إضافة هامة للمسرح السوري

(تشرين) - ١٩٩١/١٢/١٠

عـــندما هبت العاصفةُ على (دون جوان) في نهاية العرض المسرحي، كان عـــلي إسمـــاعيل قـــد فضـــح - بمجمل الأفعال والأقوال التي قام بها فريق العمل المسرحي - كل الزيف والنفاق الكامن في أعماق الفساد والفاسدين.

ولكن.. لنعد منذ البداية.

إن مســـرحية (دون جوان) التي قدمها المسرح العسكري بالشكل الذي أعدَّها به علي إسماعيل وأخرجها فيه، تعرض لنا هذه الشخصيةُ (جهاد عبدو) رجلاً أرستقراطياً يسخر من كل القيم الإنسانية التي أجمعت البشريةُ منذ عهودها السحيقة على احترامها. فهو يتزوج ثم لا يلبث أن يهجر زوجته إلى غيرها. وهذا التنقل بين النســـاء ليس من قبيل التفكه لإنسانٍ شغلت النساءُ قلبَه فلا يستطيع الصبرَ على فراقهن، بل هو الخساسة والوضاعة.

وبـــدلاً من أن تُعجَب بحبه للنساء وبلهفته إلى الجمال، تراه رجلاً مبتذلاً أنانيـــاً يـــدوس حدود الشريعة والقانون الإنساني، ويسحق النبل والطهارة. فهو إذن، لا يستثير إعجابنا بغزله و"دونجوانيته"، بل يستدعي كرهَنا لسماجته وأنانيته. وقـــد كانت "دونا ألفيرا" (مجد ظاظا) آخرَ ضحاياه. وهي تأتيه نادبةً مستنجدةً بما تعتقده فيه من أخلاق، فلا يزيد على السخرية منها. فإذارحل إلى مكان ما، التقى بفلاحة بريئة "شارلوت" (رائفة محمد) فحاول أن يوقعها في حبائله. وهذه المسكينة تحـــب الفلاح "بييرو" (هاني محمد) ويحبها. وهما في طريقهما إلى الزواج. لكن دون جوان يغريها بحبه ويَعِدُها برفعها إلى مصافِّ النبلاء. فإذا دخلت عمتها "ماتيورين" (صفاء العبد الله) لتنهاها عن غيِّها كان دون جوان بانتظارها ليجذبها إليه. وإذا به

يحاول الإيقاع بها فيوقع الفتنة بين الفتاتين ويدمِّر القرابة بينهما. حتى العجوز (نور الدين داغستاني) الذي يدله على الطريق لا ينجو من سخريته ووضاعته. فإذا جاء شـــقيقا دونا ألفيرا "دون كارلو" و "ودون ألونس" (عادل علي – زهير دعبول) ينويان قتله لانتهاك حرمة أختهما، فإنهما يعاملانه بشرف تقتضيه الفروسية لأنه أنقذ أحدهمـــا في إحـــدى المـــبارزات. لكنه لا يقابل هذه المعاملة الشريفة بمثلها بل بما يناقضـــها. فإذا جاء التاجر ديمانس (برجس عبود) يطالبه بالديون المتراكمة عليه، ماطلـــه وأكـــل حقه. وتبلغ وضاعة دون جوان ذروتها حين يأتيه أبوه دون لويس (محمد حريري) مصطحباً دونا ألفيرا لينهاه عن غيه فيخدع أباه ويسخر منه.

وإذا كانت كل هذه المشاهد السابقة بتلاحقها الكثيف تكشف عن جوهر هذا النبيل الوضيع، فإن علاقته بخادمه "سجاناريل" (خالد الطالب) تزيد الفضيحة وضوحاً. فهذا الخادم رجل بسيط ساذج يتألم من أفعال سيده. لكنه لا يملك لها رداً. وتتعمق مأساته حين نراه يعيش ذلك التناقض الكريه بين عمله وبين معتقداته. فلا يـــزيد عن كونه واحداً من ضحايا سيده. وإذا كان موقع دون جوان الاجتماعي يتيح له أن يسفح الأخلاق ويدوس القيم، فإن العاصفة في النهاية تهب عليه لتزعزع أركانه ووجوده. وكان ذلك هو النداء الذي أطلقه العرض المسرحي. وبذلك أبرز المخرج إيمانه الصلب بالحياة ونبلها في عصر تتهاوى فيه القيم.

ولكي يصل المخرج إلى هذه النتيجة المدهشة الطافحة بالقسوة والقوة، فقد اعـــتمد في صـــياغته لـــلعرض المسرحي على الرشاقة والخفة والسرعة. لكن هذه الرشـــاقة السريعة الخفيفة لا تأتي لينة تخلق حالة من البهجة المفرحة، بل تأتي قاسية تخلق الكوميديا المؤلمة التي وصلت في العرض المسرحي إلى أعلى مراتبها. ولذلك لم يكـــن بالإمكان أن نضحك بالقهقهة، بل كنا نبتسم بالحذر والمتابعة والإثارة. وقد سلك المخرج ذلك كلّه في إيقاع سريع حاد قاطع كحد السكين. وبمقدار ما كان العـــرض المســـرحي مريحاً للعين والأذن وممتعاً في إتقانه وانسيابيته ومثيراً بتلاحق أحداثـــه، كـــان قاسياً في النفاذ إلى القلوب والعقول. وأظن – وبعض الظن ليس

إثماً – أن هذا هو سر العرض المسرحي كله ومرتكزُ بنائه. وهو الذي أوصل العرض إلى نهايــته المنطقية. فبهذا البناء الجميل فناً القاسي مضموناً، قدم لنا المخرج تلك الكوميديا المؤلمة.

وقد استطاع المخرج الوصول إلى هذه النتيجة بمفارقات ثلاث:

أولاهــا التــناقض الصــارخ في أسلوب الأداء بين دون جوان وبين بقية الشخصيات. فالشخصيات جميعاً تتصرف بعفوية وصدق وبساطة. أما هو فيتصرف بتكلف وبحركات تبدو مرسومة الأفعال مصنوعة الرشاقة. وهذا التكلف المصنوع ليس إلا قواعدَ البروتوكول التي تتقيد بها الأرستقراطية لإثبات مكانتها الرفيعة في المجــتمع حــتى تفــرض احترامها وهيبتها. لكنها لا تؤدي بنا إلا إلى إظهار الأناقة الخارجية والقذارة الداخلية.

وتتجــلى هذه المفارقة أكثر ما تتجلى في العلاقة بين دون جوان وخادمه. فهمــا يتلازمان طوال الوقت. ويقفان على خشبة المسرح وحدهما فترة طويلة. ولم يخــرجا أبــداً عن هذا التناقض الصارخ في أسلوب التصرف. وهذا هو سر الأداء الجميــل الــذي قدمه لنا جهاد عبدو وخالد الطالب. ثم جاءت بقية الشخصيات لتؤكد هذه المفارقة.

وتــبدو صعوبة الحفاظ على هذه المفارقة مع شخصيتي دونا ألفيرا ووالد دون جــوان. فهما ينتميان إلى الفئة نفسها التي ينتمي إليها دون جوان. ويتقيدان بقواعــد البروتوكول نفسها. لكنهما – وهنا الإدهاش – لم يتكلفا ما يفعلان. بل ظهرا وقورين. الأولى في حزنها المحتشم. والثاني في ألمه الدفين. وبذلك استطاعا أن يناقضــا تصرفَهما مع تصرف دون جوان دون الخروج عن موقعهما الاجتماعي. فزادت المفارقة وضوحاً وترسخاً.

ثاني المفارقات أن المخرج كسر تسلسل العرض المسرحي بما يمكن تسميته (ملامــح تغريــبية) في نــص كلاسيكي لا يحتمل هذه الملامح. فإن بناء المسرحية كلاســيكي صارم. ونحن نعلم أن موليير وراسين وكورني هم الذين أسسوا المسرح

الكلاسيكي. وهذا المسرح يقيم الجدار الرابع مسيطراً قوياً. ويبدو من الغريب جداً أن يحطـــم العرضُ المسرحيُّ هذا الجدار لأن ذلك قد يدمر العرض المسرحي كله. لكـــن المخـــرج – وبجرأة تلفت النظر – كسر هذا الجدار دون أن يكسر أو يهز كلاسيكية النص وكلاسيكية البناء المسرحي. وقد فعل ذلك بعاملي الديكور أولاً، وبخـــادم دون جـــوان ثانياً. فإن عاملي الديكور (عماد السمان – سهيل ضاحي) يغـــيران الديكـــور عبر مشاهد مسرحية خاصة بهما وتخرج بالمسرحية عن مسارها ويـــرويان قصة صغيرة خاصة بهما فيؤكدان مسار المسرحية. فأحد العاملين بسيط والثاني ماكر.

وتبـــلغ التغريـــبية ذروتها حين يتحرش الخادم سجاناريل بالآلة الموسيقية المـــرافقة للعرض بالعازف نفسه. والخادم يفعل ذلك باعتباره الشخصية لا باعتباره الممـــثل الـــذي يقـــوم بتمثيلها. فكأن رجلاً عاش من أربعة قرون يتحرش برجل معاصر.

أما ثالث المفارقات فكانت مفاجئة وخطيرة. وكان يمكن أن تودي بالعرض المسرحي كله. وهي أن المسرحية الكوميدية تتحول في بعض مواضعها إلى مزيج من الـــتراجيديا والدراما العنيفة. وتنقلب إلى حالة من التوتر الغاضب. أي أن المخرج يحـــوِّل الكوميديا إلى نقيضها. فحين تأتي دونا ألفيرا إلى دون جوان تشكو خداعه، ينقـــلب المشهد إلى موقف فاجع. وترتعش المرأة المخدوعة بالحزن والغضب مقتربة مـــن البكاء الذي يردعه الكبرياء. وحين يأتي والد دون جوان ودونا ألفيرا في نهاية المســـرحية يـــتحول المشـــهد إلى موقـــف تراجيدي تنـــزل فيه الدموع. وأظن – وبعـــض الظـــن فضـــيلة – أن تقديم المسرحية بهذا الشكل قراءةٌ جديدة وفذةٌ للنص. وهي مغامرة قد تستدعي الاستنكار. وهي هرطقة مسرحية لأنها تناقض كل أساليب تقديم الكوميديا.

وأعترف أني فوجئت بها في اللحظات الأولى. وكدت أتهم المخرجَ بالمروق المسرحي وبالغباء. لكني سرعان ما تنبهت إلى القانون الأول في المسرح وهو أن من

حـــق المخرج أن يقرأ النص كما يريد، وأن من واجبنا أن نتابعه فيما يفعل لا فيما نريده، وأن نحكم على نتيجة ما يفعل لا على نتيجة ما نتوقع أن يفعل. وسرعان ما أدركـــت الذكاء الكامن وراء هذه المغامرة. فالعصر الذي يقدم فيه المخرج هذه المسرحية يجعل المتفرج بحاجة لا إلى السخرية من القذارات فحسب، بل وإلى جرعة قاســية مــن الألم. وهكذا حوَّل المخرجُ المسرحيةَ من كوميديا مرحة إلى كوميديا مؤلمة. وأعتقد أنه نجح في ذلك. فقد أثارنا وأدهشنا وأمتعنا فوق هذا كله.

لكـــن المخرج في أقسى حالات التوتر التراجيدي كان يثقب الجو المتوتر بـــلمحات مضـــحكة لم توقِفْ تدفُّقَ الجو التراجيدي. لكنها منعتنا من الاستغراق فيـــه. وقد استطاع خالد الطالب "سجاناريل" أن يقدم هذه اللمحات بميزان دقيق فلم يسرف في كسر الموقف التراجيدي حتى لا يوقعه في الميوعة. ولم يقلل من أفعال كســـره حـــتى لا يضـــيع عـــنا مـــا يفعلـــه وحتى لا ننساه. فكان فعلُه محكوماً بميزان دقيق.

أمـــا الموسيقى (أورغ حسام إبراهيم – ودرامز محمد المدني) فقد أخذتْ دوراً خاصاً في هذا العرض. فهي تمهِّد لمختلف المشاهد. وترافق أفعالَ الشخصيات بحيـــث بدت جزءاً من الفعل الدرامي. فكأنها تنبثق عن فعل الشخصية لا عن آلة موســـيقية. وهي تُرهِص للحدث حيناً وتنبه إليه حيناً ثانياً وتجعلنا نستغرق فيه حيناً ثالثاً. لكنها تقف ممثلاً مُجيداً على خشبة المسرح في كل الأحيان. واستطاعت مع الإضـــاءة البسيطة المدروسة والمعبرة أن تحمل المسرحية على فراش وثير من الأناقة والجمال.

إن عـــرض (دون جوان) بما فيه من إتقان وإجادة وبما فيه من إبداع، يدل على قبضة المخرج المتمكنة، وعلى أصالة وحنكة فريق العمل المسرحي. وهو عرض يعتبر إضافة هامة للمسرح السوري.

٤
العرض المسرحي (إلى زوال)

نص: سليمان الحاج

إخراج: علي صطوف

تقديم (المسرح العسكري)

على مسرح صالة ٨ آذار اعتباراً من ١٦/٤/٢٠٠٢

المثلون حسب الظهور

الاسم	الدور
كميل أبو صعب	الرقيب
حسام الشاه	دان
رامز الأسود	ليفي
حسيب العفيف	إسحق
فادي غازي	يوسي
نوار بلبل	ديفيد
صفاء العبد الله	أم ليفي
محمد الحريري	الحاخام

بالاشتراك مع

أماني مرهج – هزار الحرك – أسمهان عون – تماضر غانم – عبير عون – منى غنام – نجاة أسعد – فتاة أسعد – رانيا تفوح

الفنيون

ديكور: م. عرفان أبو الشامات

تصميم الإضاءة: ماهر هربش

تنفيذ الإضاءة: بدر الدين قطيش

الإعداد الموسيقي: حسام الشاه

الصوت: م. عبد الرحيم مقداد – وجيه نعامة

تصميم الإعلان والملابس: م. رضوان الأحمد

إدارة المنصة: خضر عمران – غسان قولنج

متابعة إدارية: عبد المنعم مرعي – أدهم حسنية

كلمة المخرج

وردة الشمس التي تقصَّفت بالأمس..

لن تكون..

خاتمةَ الورد الفلسطيني.

من حدائق الإله

من شقوق الموت

نقول للعالم

إنا ها هنا..

في دارنا.. في أرضنا باقون

وأنتم إلى زوال.

العرض المسرحي " إلى زوال"

أثرٌ يبقى منه أثر

مجلة (فنون) – العدد ١١١٤ – تاريخ ٢٠٠٢/٥/٢٣

حينما قدم المسرح العسكري عرضَه المسرحي (إلى زوال)، كان كمن يغامر برأسه بوضعه بين طرفَيْ كماشةٍ لا ترحم. وطرفا الكماشة هما: طبيعةُ الحركة المسرحية السورية اليوم، ووقائعُ قضايانا الوطنية التي تقف القضيةُ الفلسطينية على رأسها.

فالحركة المسرحية السورية منذ أكثر من عشر سنوات، تتجنب الخوضَ – وقد ألمحنا إلى ذلك في مقال نقدي سابق – في أي موضوع يمس قضيةً اجتماعية أو وطنية. واعتبر المسرحيون أيَّ اقترابٍ من هذه القضايا (مباشرة مذمومة) تذهب بقيمة الفن وتهبط بالإبداع. وشكّل ذلك مرحلةً مسرحية جديدة بدأت منذ بداية تسعينات القرن العشرين. وكانت هذه المرحلةُ نقيضاً صارخاً للمرحلة السابقة التي انغمست حتى أذنيها في أمور السياسة والمجتمع.فلم يكد عرض مسرحي واحد في تلك المرحلة يخرج عن دائرة المعالجة لواحدة من مختلف القضايا العربية الوطنية أو الاجتماعية أو السياسية. ولم يكد يتجرَّأُ عرضٌ في هذه المرحلة على الخوض في هذه القضايا إلا فيما ندر. وإذا كانت بعضُ العروض المسرحية السورية اليوم قد بدأت ترجع إلى الغوص في بعض هذه القضايا، فإنها تفعل ذلك على استحياء كبير. فكأنها تقترف ذنباً تشعر أنه لا بد من اقترافه. ولكن عرض (إلى زوال) يخلع عن نفسه هذا الاستحياء ويهجم على واحدة من أخطر القضايا الوطنية وهو القضية الفلسطينية. وهو يتقدم إلى جمهوره بهذه القضية بصراحة وجرأة ودون مواربة. فكأنه يصادم السائد في نوع من التحدّي.

لكن هذا الهجوم الجريء يشكل خطراً على العرض المسرحي لأن أيةَ

معالجة لشأن من شؤون القضية الفلسطينية سيبدو شاحباً وضعيفاً أمام ما تنقله أجهزة الإعلام المرئية والمسموعة والمقروءة. فمهما بلغ العرضُ المسرحي من قوة التصوير والتحليل لواقع الفلسطينيين، فإن الصورة الإعلامية أقسى وأبلغُ تأثيراً. ومهما أتقن العرضُ المسرحي تصويرَ وحشية العدو وشَرْحَ عقليته، فإن صورة التلفزيون أوضح وأرسخ في الذاكرة. وبهذا الشكل لن يكون العرض المسرحي إلا شيئاً شاحباً قد يدعو – لشحوبه وقصوره عن تصوير الواقع – إلى الاستهزاء به . ومع ذلك، فإن عرض (إلى زوال) يغامر فيعرض علينا أفعال مجموعة من الجنود الإسرائيليين. وكأنه نسي أننا نشاهد كل يوم عدداً هائلاً من أفعال هؤلاء الجنود. وهي أفعال تبلغ من الشناعة والهمجية ما لا يستطيع أي فيلم تلفزيوني أو سينمائي أن يرتقي إلى تصوير شناعتها. فكيف يمكن للعرض المسرحي أن يتفوق على الصورة الإعلامية وهو لا يملك ما يملكه التلفزيون أو الفيلم السينمائي من وسائل؟

رغم ذلك، فقد نجح (إلى زوال) في عرض جانب من القضية الفلسطينية التي تبلغ اليوم ذروة التهابها وحرارتها. فأضاف إلى الجرأة قوةَ الفن. فجمع أمرين يحسبان لصالحه. ولكن.. كيف استطاع أن يفعل ذلك؟

أول وسائل نجاحه هو اعتماده على (نص مسرحي) قوي.

والنص اقتبسه مؤلفه سليمان الحاج عن مسرحية (فصيلة على طريق الموت) للكاتب الإسباني ألفونسو ساستري. وجعل أحداثَ الحكاية تدور في مركز إسرائيلي عسكري يقع على الحدود الشمالية لدولة (إسرائيل). فجمع في هذا الموقع الحرج خمسةً من الجنود يرأسهم رقيب. ثم قام – وهنا سر النجاح – بعرض حياتهم الداخلية باعتبارهم بشراً يجدون أنفسهم في ظروف خاصة وفي شروط مفروضة عليهم. فحوّل الحكاية كلها من موضوع يتعلق بقضيتنا الوطنية إلى حكاية مجموعة من أفراد البشر إن كانوا في حقيقة الأمر أعداءَنا، فهم في محصلة الأمر أناسٌ من الناس. وبما أن المسرح دائماً يتناول حياة أناسٍ من الناس، فقد استطاع أن يجعلنا نراقب تصرفاتهم وأفعالهم باعتبارهم بشراً قبل أن يكونوا أعداءنا. وبذلك اقترب بنا

من هذه الشخصيات. واستطاع أن يجعلنا نتابع ما يجري لهم باللذة نفسها التي نتابع بها حياة الناس. وكما يفعل المسرح دائماً، فإنه وضع أيدينا على العنصر التراجيدي في تركيبهم النفسي. وإذا هم مجموعةٌ من الناس الذين أصابتهم ظروفهم بمجموعة من الأمراض النفسية النابعة من تركيبة المجتمع الذي ينتمون إليه. فسقطوا في النهاية في فخ واقعهم. وإذا هم ينتهون إلى الزوال كما تنتهي جميعُ الشخصيات التراجيدية في المســرح. وإذا هم في سقوطهم هذا، يمثلون سقوطَ المجتمع الذي ينتمون إليه. مَثَلُهم في ذلك مَثَلُ جميع الشخصيات المسرحية التي عرفناها في تاريخ التراجيديا.

بهــذا الشــكل استطاع الكاتب أن يقدم شيئاً(جديداً) في حومة القضية الفلســطينية الملتهبة. فهو لم يعرض أفعالهم الإجرامية في العرب – فهذا نعرفه كل المعــرفة – بل عرض أفعالهم بأنفسهم. وعرَضَ تآكل مجتمعهم وحياتهم. وهذا هو الجديد الذي يغري بمتابعة العرض المسرحي.

وهؤلاء الجنود الخمسة مع قائدهم الرقيب أُرْسِلوا إلى هذا الموقع لأن كل واحــد مــنهم اقترف ذنباً. فهم مجموعة من المعاقبين. وسببُ جرائمهم أنهم بشر. فواحدٌ منهم أستاذ في التاريخ ضعفت همتُه أمام قتلٍ لا لزوم له. وواحدٌ منهم وجد ضابطاً في فراش زوجته. وواحدٌ منهم خاف من العرب الأعداء فأطلق النار جزافاً فأصــاب أبناء جيشه. فهم – على هذا الشكل – شخصيات معطوبة من داخلها. وكان يمكن أن تسير حياتهم العسكرية كما تسير حياة جميع الجنود لولا أن قائدهم الــرقيب لا يفــرِّق بين الانضباط العسكري المطلوب في كل جيش، وبين القسوة الشــديدة في الــتعامل مع الجنود الذين هم، قبل كل شيء وبعد كل شيء، بشرٌ يــتألمون حين يوجد ما يستدعي الألم. وكان من الطبيعي بعد ذلك أن يتمرد هؤلاء المعطوبــون من داخلهم بقتل الرقيب. وكان من الطبيعي بعد ذلك أيضاً أن يشعر هؤلاء الجنود الذين دُفِعوا إلى التمرد وفعلِ القتل أن يقفوا حائرين فيما يفعلون في بداية الأمر، وأن يضيعوا في زحمة الحياة في نهاية الأمر حين لا يعرفون ماذا يجب أن يفعلوا بعد اقتراف القتل.

هــذا الــنص المتين القائم على الحوار الكثير والفعل القليل كان يمكن أن يتحول إلى قراءة سقيمة فوق خشبة المسرح. لكنه تحول إلى حياة نابضة لأن الممثلين أدركــوا الخفايــا النفســية للشخصيات. فحولوا العرض المسرحي إلى (صراع إرادات). وهذا الصراع الضاري هو الذي جعل العرض المسرحي يلتمع. فالرقيب "حايــيم" (كميل أبو صعب) إنسان فظ يفهم الواجب العسكري فهماً ضيقاً يحوِّلُ الانضباطَ العسكري المطلوب إلى فعل إجرامي لأنه مجرم. واستطاع بصوته العريض المسيطر المستوي في الأداء دون كبير تغيير، أن يجعل سلطته العسكرية شيئاً كريهاً ثقيلاً على القلب. واستطاع – بمجمل أدائه – أن يجعل قتْلَه أمراً ضرورياً. فسار – بهذا الشكل – على الطريقة المعروفة في فن التمثيل وهو أن يأتي الفعلُ الذروةُ أمراً مــنطقياً لمجموعة أفعال الشخصية. والجندي "ليفي" (رامز الأسود) أستاذُ التاريخ كان يبلغ من رهافة الحس ومن الثقافة درجةً تجعله مرتعشاً طوال العرض. وتجعله، مــع الارتعاش، يعيش خارج المجموعة التي هو منها. فكأنه غائبٌ عنها وهو حاضرٌ معها. وإذا به – والجو حوله غير إنساني – يستذكر تاريخ الطغيان ويدرك أنه إلى زوال. فــلا يجد أمامه إلا تلك الرغبة الدفينة في الهروب. ولأنه لا يستطيع الهروب فإنــه يتذكر والدته (صفاء العبد الله) ويستحضرها. فيشكو إليها همه في واحد من أمــتع مشاهد المسرحية ومن أكثرها إتقاناً. ولأنه لا يستطيع الفكاك من هذا الجو المريض المحموم، لا يجد أمامه إلا أن ينتحر. فكأنه يسير في الطريق ذاتها التي سار فيها الرقيب. وإذا بانتحاره يأتي نتيجة منطقية لأفعاله وأفعال من حوله. والجندي"دان" (حســام الشــاه) يــبدو نزقاً من داخله. لكنه موزع بين الغضب من الواقع وبين الضعف عن التصدي له. وهو بين الغضب الداخلي والضعف في التصرف، لا يملك إلا أن يصرخ ويتمرد حين لا ينفع التمرد. ويطيع حين تؤدي به الطاعة إلى مزيد من الضــعف والاضــطراب. ألم يجــد الضابطَ في فراش زوجته؟ ألم يقف عاجزاً عن التصــرف أمــام تركيب (القرون) على رأسه؟ ألا يتحول بين هذين الموقفين إلى غَضــوبٍ مــرة ومستكينٍ مرة؟ وإذا كان كثيرَ الصراخ دائماً كثيرَ إعلان التمرد

دائمـــاً، فإنه سيفعل ما يجبره عليه الآخرون في طاعة عمياء. وإذا به يصل في نهاية الأمر إلى عجزٍ عن التصرف أمام مشكلته بعد مقتل الرقيب. وإذا به يخطط للهرب دون أن يهرب. فيكون موقفه الأخير هو الاستكانة. وليست الاستكانة إلا نوعاً من الموت الذي انتهي إليه الرقيب بالقتل وانتهي إليه ليفي بالانتحار. والجندي "ديفيد" (نـــوار بلـــبل) يبدو أكثر الشخصيات مكراً. فهو مذنب في جريمةٍ ما لا يكشفها لأحـــد. وهـــو ساخرٌ مرح يتغلب بالمرح والسخرية على كل الصعوبات الكبيرة والصـــغيرة التي تنشأ في جو الفصيلة المحموم. وهو أكثر أصحابه شجاعة ومبادرة. فيدعوهـــم إلى الشراب في ليلة العيد رغم منع الرقيب للشرب. ولكنه في أعماقه قـــاتل يســـتعذب فعلَ الجريمة رغم أنه يحفظ دروسه الدينية . ولهذا قاد عمليةَ قتل الـــرقيب ببرود وقسوة. وكان يمكن لنوار بلبل أن يسقط في دوره حين قاد عملية قتل الرقيب. فهذا الشخص المرح الضحوك الذي شكّل في العرض المسرحي عنصرَ الكوميديـــا هـــو الـــذي يقوم بالقتل. وقد كان ممكناً أن يبدو هذا الفعل نقيضاً لشخصيته المرحة الضاحكة لولا أنه قام بفعل واضح مستمر طوال العرض. وهو أن ضحكه وسخريته وما يمكن أن نسميه (لطافته)، كانت توحي بأن أنيابه تختفي وراء المرح. وإذا بقيادته لعملية القتل تبدو منطقية الفعل. أما ما بعد القتل فهو قاصر عن التفكير فيه لأنه محدود الذكاء والمعرفة. وإذا به، مع "دان" يبدو كسيحاً عاجزاً حتى عن المرح. فينتهي إلى سكونٍ شبيهٍ بالموت. و"إسحق" (حسيب العفيف) هو الأكثر انضـــباطاً والأشـــد قســـوة. فكأنـــه مسح حياته الداخلية تحت مظلة الانضباط العســـكري.واستطاع، بقامته المشدودة وصوته المستوي القاسي، أن يمثل الجندي الأصـــم التفكير. وإذا به يحل محلَّ الرقيب بعد مقتله. وإذا لم يتم قتله على خشبة المسرح، فإن أفعال الآخرين تنبئ أن مصيره سيكون شبيهاً بمصير الرقيب. والجندي "يوســـي" (فـــادي غازي) كان ضحية هذه المجموعة القاسية المنهارة. فهو المريض الدائم الذي يقوده الآخرون.

هذه الشخصيات المتنوعة، أدار المخرج علي صطوف صراعاتها بإيقاع كان

يتنامى ويتصاعد طوال العرض. وكان يسوق علاقاتها ببعضها البعض سوقاً محكماً إلى الذروتين اللتين تعتبر كل واحدة منهما مفترقَ طرق في حياة الشخصيات وتطور الحكاية.

الذروة الأولى مقتل الرقيب. وجاء هذا المشهد نتيجة منطقية لما سبقه وما أدّى إليه. فجاء مشهداً جميلاً متقناً. وبعد هذا المشهد تتحول الحكاية من خلال سؤال خطير تسأله الشخصيات هو: ماذا سنفعل؟ والذروة الثانية هي مشهد اللقاء المتخيَّل بين " ليفي وأمه" (رامز الأسود وصفاء العبد الله). وجاء هذا المشهد أيضاً نتيجة منطقية لكل آلام ليفي. فكان مشهداً شديد الإتقان أيضاً. وكان مفترقاً ثانياً في العرض المسرحي أدّى بالجميع إلى الزوال بعد عجزهم عن الإجابة على سؤال: ماذا سنفعل.

إن المخرج علي صطوف قدم عرضاً متماسكاً ينتمي إلى (المسرح التقليدي) في وجهه الجديد الذي بدأ يعود إلى خشبة المسرح السوري. لكن إدارته المتقنة هذه أساءت إليها أمور:

أولها أن الإضاءة الذكية التي صممها ماهر هربش لتلعب دورها الدرامي، بدا أنها تفلّتت من يد المخرج أثناء العرض. وذلك بانزياح أكثر الممثلين عن أماكنهم انزياحاً كبيراً أو صغيراً بحيث كانت بؤرة الإضاءة تسقط في طرف فارغ وكان الممثل يقف في طرف مظلم. ويبدو أن ماهر هربش نسي أن عنزته الحلوب التي وضعها في حالة الولادة مع بداية العروض، أنجبت له (جرواً) أثناء العروض لغيابه عنها وغياب قبضة المخرج القاسية في متابعة ما يجري في العروض. ويضاف إلى ذلك أن درجة الإضاءة كانت تضعف في بعض المشاهد بحيث لم نكن نرى وجوه بعض المممثلين وهم في ذروة معاناتهم الداخلية العميقة.

وثانيها أنه أراد أن يجاري اللعبة الشكلية التي بدأ المسرح السوري يمجُّها. فبدأ العرضَ بفتاة تلبس البياض وأنهى العرض بها. فلما سألنا أصحاب الشأن عن هذه الفتاة قيل لنا: إنها تمثل القدس. وما كان أغناه عن هذه الشخصية التي جاءت

فجَّةً إن فهمنا مدلولها. وكانت مربكة إن لم نفهم مدلولها.

وثالثها أنه أنهى العرض المسرحي بصلاة يهودية لا لزوم لها. وقام بها صوت الحاخام (صوت محمد الحريري). ثم أتبع هذه الصلاة بنشيد وطني لا لزوم له. وكان يكفيه أن ينهي العرض المسرحي عند اللوحة الجميلة التي تخبرنا عن مصائر شخصياته دون أن توضح هذه المصائر وإن كانت تؤكد أنها إلى زوال. ترى؟ هل ظن المخرج أن المسرح العسكري يفرض عليه أن يقدم نموذجاً كلاسيكياً عن اليهودي، كما يفرض عليه أن ينتهي بهذا النشيد الوطني حتى يصح انتماؤه إلى المسرح العسكري؟ إذن فقد أخطأ في فهمه هذا لأن على المسرح العسكري أن يبرز قضايانا الوطنية والاجتماعية في عمق إنساني فني دون دعائية.

وبعد.

لقد قدم المسرح العسكري في عرضه (إلى زوال) جرأة مسرحية لا يمتلك مثلَها إلا الشجعان. فصادم المسرح السوري الذي يهرب من قضايا الوطن ليردَّه إليها. وقدم عرضاً مسرحياً متقناً مشغولاً ببراعة الإبداع ووعي الفكر. وهو لا بد أن يترك أثراً في العقل والقلب حين جعل شخصياته تنتهي إلى الزوال. ولا يضيره بعضُ عيوبه. فيكفي المرء نبلاً ن تُعدَّ معايبه.

رابعاً

عروض من المسرح الخاص

تمهيد

نقصد بمصطلح (المسرح الخاص) المسرحَ الذي ينتجه أصحابه بأنفسهم دون اعتماد على جهة رسمية أو منظمة شعبية. وهذا النوع يشكل حالةً واسعة من النتاج المسرحي الذي يكون معرَّضاً للربح والخسارة. فإن ربح استمر. وإن خسر توقف. على عكس النوع الآخر الذي تموله جهاتٌ رسمية أو شبه رسمية فلا يهتم بالربح والخسارة.

ولأن هذا المسرح الخاص يعتمد في بقائه على الربح والخسارة فهو إذن، مسرح احترافي بكل معنى الكلمة. وهو يقابل، بشكل من الأشكال، مسرحَ الهواة الذين لا يعتمدون على الربح والخسارة كما يقابل المسرحَ الرسمي. فإذا كانت وزارة الثقافة تعطي ممثليها ومخرجيها أجوراً على شكل رواتب ومكافآت، فإن مسرح المنظمات الشعبية أو المسرح شبه الرسمي كالمسرح المدرسي والجامعي والشبيبي وفرق الأندية الفنية، قد يكون العمل فيه مجاناً تماماً أو يكون بمكافآت قليلة غالباً ما تكون رمزية وإن كان العاملون فيه من ذوي الاختصاص المسرحي أو من ذوي الخبرة العريقة في المسرح. وكثيراً ما نجد بعض العاملين في المسرح الخاص بأجرٍ كبير، يعملون في المنظمات الشعبية والشبيبة والأندية الفنية مجاناً أو بأجور رمزية.

والمسرح الخاص لاعتماده على الربح والخسارة يشكل ظاهرةً فريدة في المسرح. فهو يضم أرقى العروض المسرحية كما يضم أكثرها تجارية وهبوطاً. فقد تكون وسيلتُه إلى الربح إتقانَ العمل المسرحي والغوصَ على موضوعات اجتماعية وسياسية تهم المواطن في قالب جميل ممتع كما حدث في مسرح دريد لحام مثلاً. وقد تكون في تقديم النكتة الصاخبة والكوميديا الضاجَّة. وقد ينحدر إلى الإسفاف استجلاباً للربح وابتعاداً عن الخسارة. وإذا كان هذا النوع المُسِفُّ نطلق عليه اسم (المسرح التجاري) فإنه النوع الذي استطاع أن يصمد فوق خشبة المسرح

سنوات طويلة بإصرار عنيد وقوة ساحقة تمثلها أرتالُ المتفرجين ليلة بعد ليلة. وقد يصل تعداد لياليه إلى شهور عدة في حين لم يستطع النوعُ الذي يعتمد على إتقان العمل المسرحي وشحنه بموضوعات سياسية واجتماعية أن يبقى إلا بصعوبة. ولنتذكر أن مسرحيات دريد لحام التي تعتبر نموذجاً فذاً في المسرح الخاص لم تزد على خمسة عروض. ولنتذكر أيضاً أن فرقة (محترف دمشق) التي قدمت مسرحية (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران) توقفت بعد العمل الثاني الذي لم يحقق الربح المطلوب.

وإذا كان المسرح التجاري يوصف بالابتذال حيناً وبالإسفاف حيناً، فإن جماهيريته الطاغية تستحق أن نقف عندها. فقد يكون الإسفاف والابتذال وصفَيْن نقديَّيْن خاطئين لنوع من كوميديا (الفارس) التي يعتمدها النقادُ وجهاً أصيلاً من وجوه المسرح. وإذا حق لنا أن نصف هذا النوع بالابتذال فإنه لا يحق لنا وصفُ جمهوره بالابتذال. فما روادُه إلا أفرادٌ من الشعب فيه الجاهلُ والعاقل. وفيهم الذكي والخامل. وكلهم يريد أن يتلمس في العرض المسرحي بعضاً من الترويح عن النفس الذي لن يتحقق إلا إذا كان في العرض المسرحي شيء يمس الحياة اليومية والعامة. وعلى النقد المسرحي الحقيقي أن يكتشف هذا الشيء.

وفيما يلي أقدم المقالات التي كتبتها عن بعض عروض المسرح الخاص حسب الجهة التي قدمتها . وفيها محاولة لرصد جوهر كل نوع فيها.

١
العرض المسرحي (جيرك)
من مسرح الشوك

فكرة وتأليف: عمر حجو

إخراج: دريد لحام

على مسرح القباني عام ١٩٧٠

المثلون

١ – دريد لحام

٢ – نهاد قلعي

٣ – ياسين بقوش

٤– زياد مولوي

٥ – عمر حجو

٦ – رفيق سبيعي

٧ – نبيل خزام

٨ – أحمد قنوع

٩ – أنور البابا

١٠ – ثراء دبسي

١١ – لينا باتع

١٢ – محمد العقاد

جيرك.. رقصة حارة على سطح بارد

(الثورة) – ١٩٧٠/٨/١٢

في مهرجان الفنون المسرحية الأول[١]، برز (مسرح الشوك) نقطةً براقة مدهشة. وحقق نجاحاً هائلاً حين عَرْضِه بعد المهرجان.

وبالطبع كان للنقاد قولهم في هذا المسرح. فقد رأوا فيه "تجربة صادقة وذكية وشديدة البساطة. تجربة تبتعد عن عناصر الإبهار والإثارة واللون لتجعل المسرح وسيلةَ اتصال مباشر بجمهور الناس العاديين لأنه يعكس واقعهم ومعاناقم الاجتماعية والسياسية في جرأة سافرة لاذعة "(مجلة الطليعة عدد ٢٨ / ٦ / ١٩٦٩). ورأوا فيه أيضاً "أن عمر حجو ودريد لحام استطاعا أن يجدا بالفعل صيغة ملائمة لتوظيف المسرح والمسرح الكوميدي على الخصوص. وهذا الاكتشاف المذهل والقديم من أهم نتائج مهرجان الفنون الأول في دمشق". (المسرح – عدد حزيران ١٩٦٩).

تقريباً هذا أهم ما قيل عن مسرح الشوك. أما ما قيل عن أصله وربطه بالمسرح السياسي الضارب عمقاً في التاريخ، فهو دراسة متحفية بحتة لا غَناء فيها.

وعلى الرغم من حلاوة ما قيل فإنه كلام عام سطحي لم يحلل هذه الظاهرة الجديدة المثيرة. وحينما عُرِضت (جيرك) ما أظن تغيرت الحالةُ كثيراً. فقد اكتفى النقاد بالتصفيق وهم يشاهدون أرتال الناس تتوافد على صالة القباني تشاهد الصورة الفذة من تجاربنا المسرحية المعاصرة. وأظن، بعد هذا، أن مسرح الشوك مظلوم. لا لأنه لم يلق التمجيد الكافي بل لأنه لم يلق النقد الصحيح الذي يبين جوانبه ويعطيه قيمته الحقيقية وينير له الطريق.

ولربما جاء التقييم الصحيح لمسرح الشوك من محاولة أصحابه شرحَه وتعريفَه. ففي المقابلة التي أجرتها جريدة "العروبة" الحمصية مع عمر حجو صاحب

[١] – المقصود(مهرجان دمشق للفنون المسرحية) الذي عقد دورته الأولى عام ١٩٦٩.

الفكـــرة الأولى، يوضّح عمرُ حقيقةَ مسرح الشوك. (فكل مسرحية تريد أن تقول شـــيئاً. هـــناك فكرة رئيسية ولها فروع. المسرحية تستمر ساعة أو ساعتين أو ثلاثاً لتعبر عن فكرة معينة يمكن تلخيصها بكلمات. لكن هناك أموراً صغيرة. هناك، بلغة التصـــوير، لقطـــات. هذه اللقطات تضيع في جسم المسرحية. وهي رغم بساطتها المتناهية تشغلنا. هذه اللقطات، الروعة فيها أن تكون مباشرة وبلا تزويق أو تنميق. ومـــن هـــنا ولدت الفكرة). ويقول دريد لحام عن مسرحه (مسرح الشوك يعتمد البساطةَ في العرض والوضوحَ في الأداء والصراحةَ في الكلمة. لا يخترع المواضيع بل يقتبسها. لذلك قد يجد البعضُ نفسَه على المسرح).

هـــذا التفســـير الصادر عن صاحبي مسرح الشوك تفسير صحيح لكنه نـــاقص. أو بالأحـــرى إنهمـــا لم يعرفا نقصَ مسرحهما حتى يتلافيا النقص في بنائه وأدائه.

إن أروع ما في مسرح الشوك أنه ينتقي لحظات من حياة الناس ليجسِّمها. فـــإذا اكـــتفى بذلـــك فقد اعترف لنفسه بالقصور وأصبح تكراراً مزوقاً لآلاف اللقطات الصغيرة الساخرة الحادة التي تعرضها المدارس والأندية الفنية في حفلاتها. وكـــلُّ الفَـــرْقِ بيـــنها وبين مسرح الشوك أن الثاني يعتمد على المخرج المتمرس والمسرح المجهز والممثل المتدرب بينما تبقى الأندية والمدارس أكثر عرياً فنياً وبساطةً وفطرية.

والقضية كلها تتركز في نقطة صغيرة وهامة هي أنه ليس من المهم أن نلتقط الـــلقطات، بـــل المهم أن نربط هذه اللقطات بطبيعة المجتمع الذي نعيشه وبظروفه الإيديولوجيـــة التي تمضي عبر التناقضات هذه التي تتفجر وتفجِّر معها فكراً معيناً وسلوكاً منبثقاً عن ذاك التفكير. وعند ذلك يصبح مسرح الشوك مرتبطاً بالمسرح السياسي ارتباطاً وثيقاً. ويصبح أداة فعالة في نقد البناء الاجتماعي القائم. وليعذرني الأستاذان عمر ودريد إذا لم أفْصِلِ الشكلَ السياسي عن البناء الاجتماعي. أما إذا اكتفى بعرض اللقطات مجردةً عن هذا الربط العميق الواعي لطبيعة المرحلة التاريخية

التي يمر بها شعبنا، فإنه يخسر أهميته ويصبح بديلاً مزوقاً مدروساً مخرجاً بإتقان لعمل طلاب المدارس وفرق الهواة في الأندية الفنية. بل يصبح عبئاً على تطورنا الاجتماعي لأنــه يكتفي بإضحاكنا من عيوبنا بدلاً من إيلامنا وإفهامنا حقيقتَنا. ويصبح صمامَ أمــان لــتفريغ أحقاد التناقضات الحادة في مجتمعٍ يحتاج إلى وعي طبقي وهو يسير بتناقضاته إلى مرحلة البناء الاشتراكي السليم.

فهل حقق مسرح الشوك هذا؟

هل ربط هذه اللقطات بجسد التحليل الاجتماعي؟

لننظر ماذا فعل.

في العــام الماضــي حاول هذه المحاولة بجدية صادقة. فاللقطات تبدأ وقد اشــترى أحدهــم مرآة تُظهِر كل شيء بجلاء ووضوح. إلا أنها لم تعمل لعطل فني ســيقوم بإصــلاحه. ثم تتتالى اللقطات عارضةً الروتينَ والإهمالَ والرشوةَ والغباءَ والســرقةَ المشروعةَ والتسلط. وبين الحين والحين يظهر صاحب المرآة ليقول: إنه مايــزال يعمل في إصلاح مرآته. وفي نهاية العرض يكتشف صاحبها أنها سليمة لا عيب فيها وأن العيب يكمن فينا نحن.

هذه المرآة العجيبة تحمل وعياً فهيماً حين تربط العيوب بطبيعة المجتمع. وهو إن كان وعياً قاصراً وناقصاً، فإن التجربة الأولى لمسرح الشوك تبشر بتعمق الوعي. وكان المتوقع أن يحقق (جيرك) امتداداً أكبر للمرآة وفهماً أعظم للمجتمع. ولكنه مــع الأســف، تراجع إلى الوراء. فما كان (جيرك) إلا صوراً أخرى من الروتين والإهمال والرشوة والغباء والسرقة والتسلط وضيق النظر. أي أن المضمون واحد والصورة واحدة. والاختلاف الوحيد هوتغيير فتحة الكاميرا وتغيير زاوية التصوير.

إن المــرآة العجيــبة قــد اختفت ولم يحل محلها أيُّ بديل. وهذا يعني أن (جيرك) كان أكثر دغدغةً لعواطفنا السطحية وأعظم خدمةً لعيوبنا حين اكتفى بفتح صمام الأمان لتنفيس ما في صدورنا دون أن يقدم لنا أيَّ حل أو أي تفسير. وجعل كــلاً منا يكتفي بالبسمة الظافرة لأنه شاهد شيئاً ممتعاً يستطيع بعده أن يلقي اللوم

عـــلى غـــيره لأن هذه العيوب لا تتولد في (جيرك) من نفوسنا ولا ترتبط بطبيعة تفكيرنا ولا تشتدُّ في فضح جوهر سلوكنا.

ولعـــل الأستاذين دريد وعمر يعجبان إذا قلت لهما إني شاهدت (جيرك) مرتين. مرة لأرى العرض ومرة لأشاهد الجمهور وأسمع تعليقاته وأرى النظرة العفوية المرتسمة على وجهه بعد العرض مباشرة.

ولعلهما يعجبان أكثر إذا قلت لهما إني رابطتُ أمام صالة القباني عدة أيام لأشاهد الجمهور الخارج من الصالة. ولعلهما يعجبان العجب كله إذا قلت لهما: إن الجمهور كان في الغالب من المثقفين وأنصافهم وأرباعهم ومن المترفين ذوي الدخل الجيـــد وما فوق. وإن نظرة التشفي المسرور كانت ترتسم على محيا هؤلاء. وإني لم أشاهد أبداً نظرة المفضوحِ العيب المجروحِ الضمير. أي أن (جيرك) لم تؤلم أحداً ولم تفضـــح نفســـاً ولم تجعـــل من الروتين والرشوة والإهمال نتيجةً منطقيةً لتناقضات اجتماعية تتحرك بسرعة مذهلة.

لقد كانت (جيرك) بما فيها من ذكاء في العرض وبراعة في الالتقاط وصدق في الأداء وصـــراحة في المعالجـــة، حـــارةً عنيفة قاسية. ولكنها ظلت على سطح اجـــتماعي بـــارد. ومـــع ذلك فأنا على ثقة أن صاحبي مسرح الشوك لن يخسرا تجربتهما الرائعة.

٢

العرض المسرحي (بـراويـظ)

كتابة: عمر حجو

إخراج: أسعد فضة

تقديم (فرقة مسرح الشوك) على مسرح القباني عام ١٩٧٢

المثلون

١ - عدنان بركات

٢ - طلحت حمدي

٣ - أحمد قبلاوي

٤ - أحمد قنوع

٥ - محمد العقاد

٦ - ياسين بقوش

٧ - نبيل خزام

براويظ مسرح الشوك

(الثورة) – ١٩٧٢/٦/٢

مسرح الشوك مع (براويظ) يؤكد أنه أصبح ظاهرة يمكن أن تلعب دوراً هاماً في حركتنا المسرحية وفي حياتنا العامة.

لكن.. وبعد العمل الثالث[١].. هل استطاع أن يطور من نظرته إلى الواقع الذي يستمد منه صوره؟ وهل استطاع أن يطور وسائله الفنية؟

المضمون النهائي لمسرح الشوك مع لوحاته الجزئية، يتكرر للمرة الثالثة فلا يتغير فيه إلا اللوحات والحوادث الصغيرة. ولهذا لا يحقق أي كسب نقدي أو فكري. يضاف إلى هذا أنه يقدم هذا المضمون – ومثله في ذلك مثل كل الأعمال المسرحية التي تنحو منحاه – جاعلاً المجتمع في حالة الكمون والركود. أي أنه بكتفي بتصوير المجتمع في حالته الساكنة المتجمدة لا في حركته الجدلية التي تعرض التناقضات والأخطاء لتصل إلى المستقبل الذي يتلامح من خلال الواقع السيء. ومسرحٌ كهذا لا يؤدي أيَّ دور أكثر من استدرار التصفيق من جمهور يتألم. أي أنه يستغلُّ – هو وما يشبهه – النقمةَ الجماهيرية على التخلف ليحولها إلى ضحكة هزيلة "تفش الخلق" أكثر مما تحرض على التغيير.

الشكل ظل في (براويظ) كما كان في العملين السابقين لم يتقدم أبداً بل تأخر قليلاً. فقد كانت بعض اللوحات تخلو من الحدث الصغير وتعجز عن شرح نفسها، فتأخذ "القفلةُ" دورَ الشرح وليس دورَ التأكيد كما كانت في (جيرك) و(مرايا). وتصبح، لهذا، ثقيلة قريبة من الوعظ والحكمة السقيمة كما في

---

[١] – الأعمال الثلاثة التي قدمها مسرح الشوك هي(مرايا – جيرك – براويظ). وقد توقف مسرح الشوك بعد عمله الثالث هذا.

لوحات(المثقف – الخطيب – الشرقية).

لكن مسرح الشوك الذي حافظ، كنص، على طبيعته السابقة أو هبط عنها قليلاً، استطاع أن يطور وسائله الفنية في الإخراج الذي ارتفع به وغطى على كثير من عيوبه. ويتجلى ذلك في ناحيتين :

أولاهمـــا أن أسعد فضة فهم طبيعة مسرح الشوك التي تستمد صورها من حياة الناس. فأبرز هذه الصفة إلى أقصى حد. والمثالُ على ذلك البداية والخاتمة.

وتـــأكيدُ المخـــرج عـــلى الواقعية يظهر في جميع الفقرات. فلا يسرف في الحركة. وإنما يعطي منها – رغم حيويتها – المقدار الضروري.

والـــناحية الـــثانية هي أن المخرج كان يهتم باللوحة كاملة وليس بالقفلة فقط. فكانت كلٌّ لوحة عملاً مسرحياً صغيراً ينمو ويتدرج لتكون "القفلة" ذروته ومنتهاه.

٣

العرض المسرحي (شغلة فايتة ببعضها)

تقديم فرقة محمود جبر

المسرحية مأخوذة عن مسرحية (ابن الأخ العم) تأليف شيللر.

الإعداد: محمود جبر ومحمد شاهين.

الإخراج: طلحت حمدي

مكان العرض : سينما فريال (أوغاريت) العام ١٩٧١

المثلون

١ – محمود جبر

٢ – سلوى سعيد

٣ – أنطوانيت نجيب

٤ – ميليا فؤاد

٥ – يوسف شويري

٦ – أبو شاكر

٧ – طلحت حمدي

٨ – ناجي جبر

٩ – هيثم جبر

١٠ – صالح الحايك

مسرح شعبي ينقصه المضمون

لماذا استطاع محمود جبر أن يشد الجمهور إليه؟

(الثورة) - ١٩٧١/١/٢٨

ما أظن أحداً من نقاد المسرح تعرَّض لمسرحية (شغلة فايتة ببعضها) بالتحليل والنقد في حين وجدنا الأقلام تتفاخر على ما يقدمه المسرح القومي كأن هذه المسرحية غير موجودة.

ولوتذكرنا أبسط مبادئ النقد المسرحي لوجدنا في صمت النقاد عنها أمراً عجباً. فالمعروف أن الشرط الأول الذي يجب أن يحققه العرض المسرحي هو إقناع الجمهور أو ربطُه إلى خشبة المسرح. وكل الشروط الأخرى تالية له ونابعة منه. وهذه المسرحية، مهما قلنا عنها، تشكل ظاهرة بارزة تدعو إلى الدهشة والحيرة. فقد استطاعت أن تجتذب إليها قاعدة ضخمة من الجمهور سمحت لها أن تستمر دون انقطاع شهراً ونيِّفاً. فكأن هناك شيئاً ما أو سحراً خفياً يشد الجمهور إليها منافِسةً بذلك المسرحَ القومي. بل ومحققةً نجاحاً جماهيرياً إن لم يزد عنه فهو يساويه.

ولعل الأفضل أن نناقش هذه المسرحية ونقوِّم من خلالها أسلوبَ وأفكار فرقة محمود جبر واضعين أيدينا على سر النجاح الجماهيري.

والمسرحية بحق (شغلة فايتة ببعضها). فهي تنطلق من تشابه عَمٍّ وابن أخيه تشابهاً عجيباً، ومن حب ابن الأخ لابنة عمه التي يريد والدُها تزويجها لابن صديقٍ له.

من هذه النقطة تبدأ المسرحية وتبدأ ألاعيبها. فابنُ الأخ ينتحل شخصيةَ عمه ويوافق على هذا الزواج مدعياً موتَ الخطيب. ثم يحضر الأب مصطحباً معه خطيبَ ابنته المنتظر. وهنا (تفوت الشغلة ببعضها) وتبدأ سلسلةٌ طويلةٌ من المفارقات. فأقوال العم وشبيهِهِ تتناقض مما يؤدي إلى (لخبطة) البيت كله وإلى مآزق

عديدة. ثم يعرف العمُّ القصةَ ويصر على موقفه من رفض طلب ابن أخيه. وبذلك تتأزم المسرحية وتتعقد. ثم يأتي الحل إذ يبتكر ابن الأخ طريقة لإبعاد العم عن البيت حتى يتاح لــه فرصةُ عقد قرانه علماً بأن الخطيب الأصلي قد وجد ضالته في أخت ابــن العــم. وفجأة، وقبل عقد القران يعود العم. فتبذل محاولات عديدة لإقناعه بالأمــر الواقــع. فيقتــنع وتنــتهي المسرحية بمجموعة من الاحتفالات الشعبية و(العراضات).

مــن هــذا نــرى أن المسرحية تعتمد أولاً وآخراً على الحوادث الكثيرة المــتداخلِ بعضُــها ببعض في سلسلة طويلة من المواقف المثيرة للضحك. وهذا هو بالضبط أسلوب محمود جبر وفرقته في أكثر أعماله. ويتجلى خطأ المسرحية الفاحش في ناحيتين:

أولاهمــا اعــتمادُها في الإضحاك على الحركة الجسدية أو النكتة التافهة كاصــطدام شخص بآخر مكسور الرجل. وهي حركة جسدية تدعو إلى الضحك. والنكتة التافهة ليست بعيدة عن هذا الصدام الجسدي لأنها ليست أكثر من شتائم بعضُها مهذبٌ وبعضُها غيرُ مهذب.

وثانيتهما أنها لا تحوي أيَّ مضمون فكري أو اجتماعي. وهنا الخطأ الفادح.

لقــد اعــتدنا من مسرح محمود جبر أن يناقش بعض القضايا الاجتماعية كمشــكلة اللغو بيمين الطلاق، والبيروقراطية أو الانتهازية. ومع أن مناقشة هذه القضــايا ظــلت سطحية تصف الظاهرة ولا تحللها، وتتناول الوقائع اليومية دون التغــلغل إلى خفايا المسار العام للواقع الاجتماعي، مع هذا كله فإنها كانت تتناول القضايا الاجتماعية على كل حال. أما في هذه المسرحية فقد انعدم حتى هذا الشكل الظاهري من المعالجة الاجتماعية. وانحصرت القضية كلها في ابن العم الذي يرفض عمُّــه تزويجَه ابنتَه – وهذا عكس الظاهرة الاجتماعية الموجودة فعلاً –. ومع كل الافــتعال في الحوادث والسخف في الإضحاك والتفاهة في المضمون، فقد حققت المسرحية نجاحاً جماهيرياً ساحقاً. وهنا لا بد من وقفة.

قــد يقال إن هذا الجمهور المندفع إلى مشاهدتها ليس حَكَماً في تقييم الفن المسرحي الصحيح. ولكن هذه حجة ساقطة لأن أغلب جمهور محمود جبر من الناس البسـطاء. قديكـون أكـثرُهم بعيـداً عـن الثقافة المسرحية أو الثقافة العامة.

هـذا صـحيح ولكـن الأصح أن هؤلاء الناس خميرةُ الشعب الحقيقي. هم الذين يجب على كل حركة مسرحية أن تشدهم إليها وأن تقنعهم بقيمة المسرح وأهميـته. هم عامةُ الشعب الذي من أجله وبسببه تقوم النظم السياسية التقدمية، وتوضَعُ التخطيطاتُ الاجتماعية والفكرية والفنية.

هؤلاء الناس استطاع محمود جبر أن يشدهم إليه من بيئتهم البسيطة العادية السـاذجة ليضـحكهم ويمتعهم على حين فشل المسرح القومي في اجتذابهم إليه. فـلماذا اسـتطاع ذلك محمود جبر؟ ومن الإجابة على هذا السؤال يمكن أن نقيِّم مسرح محمود جبر. ومن خلال التقييم يمكن أن تجد هذه الفرقةُ طريقاً ممتعاً ونافعاً في آن واحد.

ويتلخَّصُ الأمرُ كله في أن محمود جبر يستطيع عرضَ حياة الناس البسطاء في نمط تفكيرهم ومشاكلهم، بطريقة كلامهم ومعالجتهم للأمور، بل وفي لغتهم التي يتكلمون بها. فمثلاً، سائق السيارة يدخل في خصام مع أحد الركاب. ويتدخل في الخصام عريف الشرطة. يطلب السائقُ من العريف أن يحل مشكلته وينتصر له دون فـائدة. فمـا يكـون من السائق إلا الطلب من الشرطي القيام بمهمته بهذا النداء (يـا حكومة). ففي هذه الجملة تتركز طبيعة تفكير الإنسان العادي الذي يرى في البزة الرسمية منصباً حكومياً يقتضي صاحبَه القيامَ بمهمته على أكمل وجه. وكمثال آخـر هـذه (العراضة) في آخر المسرحية. وهي ليست إلا شكلاً شعبياً قريباً من نفوسنا نعيشه ونراه. وما أروع المخرج حين أطفأ الأنوار الكهربائية مستعيضاً عنها بـ (اللكس). فهذه الحركة تنقلنا مباشرة إلى حفلة عرس شعبية تجري في ساحات الأحياء العتيقة أو ساحات الدور القديمة.

إن عـرض هـذه الأشكال الشعبية، سواء في طريقة الحوار أو التفكير أو

السلوك، هو الذي يعطي المسرح قيمته ويجتذب الجمهور إليه. ولكنه – وهو يقترب هـذا القرب كله من روح الشعب وضميره – يظل سطحياً وبعيداً عن الغوص إلى الجـذور الحقيقية للمشاكل الاجتماعية بعرض أسبابها قبل عرض نتائجها. ويفتعل إضـحاكَ الحركة قبل إضحاك السخرية من الوقائع السيئة. وبذلك يقترف خطيئته الكـبرى لأنه يقلل من فرصة إقناع الجمهور لأنه يرى أمامه حياته مجسدة بنبضها وحيويـتها وتفكيرها ومشاكلها. ويظل العمل محصوراً في إطار عرض نماذج وصور جزئية مبتورة عن واقعها الاجتماعي.

والخطيـئة تتضاعف إذا علمنا أننا أمام ممثلين محنكين موهوبين يستطيعون بشـيء مـن تهذيب القول وتشذيب العمل المسرحي وتعميق جوانبه، أن يخلقوا مسـرحاً شـعبياً أصيلاً يمتع الجمهور ويضحكه ويثقفه. وهذه وسيلة كل مسرح. ويساهم بالتالي في إثارة الأسئلة الحادة حول طريقة العيش والرغبة في التغيير. وهذه غاية كل مسرح.

٤

العرض المسرحي
(العمر إلكم)
من مسرح القهوة

تأليف: أحمد قبلاوي

إخراج: طلحت حمدي

ديكور: أسماء فيومي

المكان : كازينو دمشق وصالة القباني – عام ١٩٧١

المثلون

١ – طلحت حمدي

٢ – هالة شوكت

٣ – سلوى سعيد

٤ – نجاح حفيظ

٥ – أحمد أيوب

٦ – يوسف شويري

٧ – أحمد مسالخي

٨ – ناجي جبر

مسرح القهوة تجديد شكلي والتزام سطحي

حول مسرحية (العمر إلكم)

(الثورة) - ١٩٧١/٦/١٢

مسرح القهوة حدثٌ يريد أصحابُه أن يجعلوا منه شيئاً جديداً ونافعاً وقريباً من نفوس الناس وبادرةً تساهم في تطوير المسرح. وقدموا أولى مسرحياته (العمر إلكم). والسؤال الملح هو: ما مدى صدق الدعوى العريضة؟

في مقابلة صحفية أجرتها ناديا صباغ ونشرتها جريدة "الثورة" بتاريخ ٢٠/ ١٩٧١/٥ يحدد الكاتب والمخرج خصائص مسرح القهوة بما يمكن تلخيصه إلى ثلاث نواحٍ :

١ - التجديد وكسر الإطار التقليدي للمسرح. وذلك بمخاطبة الناس مباشرة باللغة العامية المحلية، وتقديم العرض في مقهى شعبي، وإلغاء الستارة، وتبسيط الديكور.

٢ - التلاحم مع الجمهور. وذلك بعرض شخصيات عادية في مشاكلهم اليومية، ومحاكاة البيئة.

٣ - عرض صورة لمجتمعٍ وعقليةٍ ونظامٍ مع عدم إعطاء الحلول للمشكلات لأن المسرح وسيلةُ عرض وليس صانعَ ثورة.

وقبل مناقشة الادعاء والفصل فيه لا بد من القول إن في قطرنا حركة مسرحية تتصف - من جملة ما تتصف به - بميزتين أساسيتين تعتبران المفتاح لفهم كثير من مشاكل المسرح وقضاياه. أولاهما أنها حركة ناشئة لم تبلغ بعد مرحلة النضوج والاستقرار. وثانيتهما أنها تتلمّس مضامينها الفكرية التي تخدم قضية المواطن العربي باعتباره إنساناً يسعى لتأكيد ذاته في مجالات الحياة.

وحركة مسرحية كهذه، ناشئة وملتزمة في آن واحد، تحتاج إلى كثير من الوعي والجهد حتى تصل إلى الشكل الذي يجب أن تكون عليه. وإلا أدى بها الأمر

إلى تشويه النشأة السليمة وإلى انحرافات في فهم طبيعة الالتزام قد تؤدي إلى سقوط الأدب المسرحي الملتزم في هوة السطحية والمباشرة. وتؤدي بالتالي إلى فصلٍ فكري بين المسرح والجمهور. الأمر الذي يجعل من المسرح لعبة تافهة لا قيمة بعد ذلك لكل ما تتصف به من البراعة والذكاء.

ولا شك أن أصحاب مسرح القهوة – وهم يتحدثون عن تطوير المسرح وعرض المشكلات الاجتماعية – يدركون هاتين الصفتين لحركتنا المسرحية. بل ويوضحون وجهة نظرهم هذه كما ورد في المقابلة الصحفية. ويحق لنا بعد هذا أن نرى مدى تطبيق الادعاء في العمل لنخرج في النهاية بحكمٍ على مسرح القهوة.

أما المساهمة في التجديد والتطوير فيراها أصحابها في كسر الإطار التقليدي للمسرح. وهذا يؤدي بالضرورة – حسب ادعائهم – إلى التلاحم بين المسرح والجمهور. فأين هذا التجديد؟

النص المسرحي تقليدي البناء والسبك مع غض النظر عن توفيق الكاتب في سبك مسرحيته. فهو يبدأ بالمقدمة ثم العقدة ثم الحل والخاتمة. وهذا ليس على الإطلاق كسراً للإطار التقليدي للمسرح. وهذا أيضاً لا يُفقدُ مسرحَ القهوة صفة التجديد فقط، بل يُسقِط الحجةَ الثانية في دعوى التحام المسرح بالجمهور على فرض أن هذا الالتحام لا يتم إلا بكسر الإطار التقليدي. فإن مجرد تقديم المشاكل اليومية بلغة عامية وإلغاءَ الستارة وتبسيطَ الديكور لا يعني تجديداً ولا كسراً للإطار التقليدي ولا يحقق التحاماً مع الجماهير لأن تحقيق هذه الغاية يحتاج إلى جهد دقيق مدروس ينبع من طبيعة المعالجة والبناء. ولا يعتمد على الشكل الخارجي للعرض. وكم تعب الكاتب الألماني بريخت حتى وصل إلى مسرحه الملتحم مع جمهوره مع أنه كتب مسرحياته بلغة رفيعة ولم يستغْنِ عن الستارة ولم يهمل الديكور. ولكن أصحاب مسرح القهوة يظنون أن تحطيم الإطار التقليدي – مع تقديم نص تقليدي البناء – يتم بمجرد لجوئهم إلى هذا الإطار الخارجي للعرض المسرحي. وهذا منهم إما استغفالٌ للناس وإما جهلٌ بالمسرح. وهما أمران أحلاهما مُرّ.

وأصحاب مسرح القهوة لا يحققون التحامهم مع الجمهور بهذا الإطار الخارجي فقط. وإنما يحققونه أيضاً - كما يدَّعون - حين يقدمون عروضهم في مقهى شعبي يتوجه إلى بسطاء الناس. واختاروا لذلك كازينو دمشق. وهذه حجة أدعى للغيظ والدهشة. فكلنا نعلم أن كازينو دمشق ليس مقهى شعبياً بل هو من أفخم المطاعم. والالتجاءُ إلى قاعته الشتوية ذات الليالي المترفة الدافئة في برد شتاء الأزقة والبيوت الفقيرة، ليس توجهاً إلى بسطاء الناس وإنما هو استغلال صيفي لقاعة شتوية. وأنا أجزم وأؤكد أن كل البسطاء والفقراء بل وأنصافَ البسطاء والفقراء لم يحلموا يوماً بالدخول إلى كازينو دمشق. والعجب العجاب، مع هذا، أن أصحاب مسرح القهوة يعتبرون وجود الكراسي بدل المقاعد وسيلة للتلاحم مع الجمهور.

ومع ذلك، فإن هذا كله جائز. وإنه يمكن للفقراء والبسطاء أن يعتبروا الكازينو الفخم مكاناً شعبياً. أما أن تكون أجرة الدخول إلى القاعة الشتوية تتراوح بين خمس ليرات وليرتين فليس من الشعبية أو البساطة في شيء.

٥
العرض المسرحي
(فخار يكسر بعضو)
مسرح القهوة

تأليف : أحمد قبلاوي

إخراج: طلحت حمدي

مكان العرض : صالة القباني – عام ١٩٧١

المثلون

١ – طلحت حمدي

٢ – هالة شوكت

٣ – سلوى سعيد

٤ – نجاح حفيظ

٥ – أحمد أيوب

٦ – يوسف شويري

٧ – أحمد مسالخي

٨ – ناجي جبر

٩ – عدنان بركات

مسرح القهوة في (فخار يكسر بعضو)

إضحاكٌ غالي الثمن

(الثورة) – ١٩٧١/٩/١٩

المســـرح يضج بالحيوية. والممثلون يتحركون بعفوية وليونة. وقليلاً قليلاً تبدأ حكاية مسرح القهوة (فخار يكسر بعضو) إخراج طلحت حمدي.

وإذا غضضـــنا النظر عن "القهوة" في "القباني"، فإننا نذكر منهاجَ مسرح القهوة حسبما ورد في المقابلة الصحفية التي نشرتها صفحة المنوعات في (الثورة) منذ أربعة أشهر تقريباً، والتي تؤكد وتصر على الاهتمام بمشاكل المجتمع وتحليلها تحليلاً عميقاً. فماذا بقي من هذا المنهاج في المسرحية الجديدة؟

والحكايـــة عاديـــة وبسيطة: شاب صاحب مكتب قانوني، يسهر ويسكر ويترك زوجته وأخته وحيدتين في البيت. الزوجة غضبى متألمة. والأخت تفتش عن زوج. وتحـــاول الـــزوجة معرفة أخبار زوجها من أجير المكتب. فتدَّعي أنها خادمة المـــنـــزل وتغازلـــه فتعلم منه أن زوجها مصاحبٌ لفتاة. وتذهب إلى والد الفتاة الشـــديد القاســـي وتخبره باللقاء بين ابنته وزوجها في شقته السرية. وهناك يلتقي الجميع وتنحل العقدة: الأبُ لا يعرف شيئاً. ويخرج مقتنعاً بطهارة ابنته. والزوجةُ تنطـــلي عليها حيلةُ زوجها في استمرار غيبته عن البيت. والزوج يستمر في خداع زوجته. أما الأخت فتتزوج الأجير.

هـــنا، لا غاية إلا الإضحاك. أما النقد الاجتماعي فلا وجود لـــه. وظلت الشخصـــيات تتحرك في أحداثها الهامشية. ومع أنها صور يمكن الاستفادة منها في عرض وتحليل بعض العلاقات الاجتماعية، فإن النهاية تبين عجزَ المسرحية عن أبسط تحليل لها فقد تركتها دون حل. وحافظت كلها على سلوكها وعلاقاتها دون توضيح الســـبب الـــذي من أجله وضعَ الكاتبُ المتخفّي أحمد قبلان وشريكه المجهول هذا

النص.

ولكـــي يحافظ مسرح القهوة على صفته (الكبرى) التي بدأ بها وهي نقد أوضـــاع المجـــتمع، فقد حشر الكاتب عبارات دخيلة ومفتعلة عن أزمتي السكن والمواصـــلات، وعـــن كـــثرة الذباب والحشرات. وهذا كل ما تبقى من المسرح الهادف.

المســـرحية إذن، تفتقد أدنى حد من الوعي والإدراك لطبيعة المجتمع الذي نعيش فيه. وتبتعد بجمهورها بعداً كاملاً عن حياته. فتسيء بذلك إلى أبسط مبادئ الفـــن المسرحي وهو عرضُ صورة من حياة الناس. وما أظن رجلَ الشقة السرية، المخـــادع للزوجة، اللاهثَ وراء النساء، والمنتصرَ في النهاية، وعلى الشكل الذي جرت حوادثه، صورةً اجتماعية تستحق كل هذا العناء.

ومع ذلك فقد ضحك الجمهور طويلاً ولعل هذا يكفيه. أما إذا سألنا عن روح النكتة المضحكة، انقلب الأمر إلى نقيض مؤلم. فالنكتة جنسية مفضوحة. وبعد عشر دقائق من العرض بلغ عددها أربعاً. واستمر الحال هكذا تقريباً حتى النهاية. ورافـــق ذلك مشاهدُ غايتُها الإثارة الجنسية الرخيصة، ومشاهدُ (ستريبتيز) رجالي ونسواني. وانتهت المسرحية بمشهد فاضح تماماً.

وما الحصيلة من ذلك؟

إنها شيء واحد فقط هو استدرار شباك التذاكر بأي ثمن ولو على حساب المسرح والجمهور.

هـــذا الإضـــحاك بهذه الوسيلة، بادرة خطيرة إذا تفشَّت قضت على كل حـــركة مسرحية صحيحة، وشوَّهت كل الجهود الدقيقة الصعبة التي تبذلها الدولة بشق النفس لخلق كادرٍ وجمهورٍ مسرحيين. إنه إضحاك غالي الثمن.

والشيء المؤسف في الموضوع كله أن الممثلين كانوا على درجة رفيعة من الموهبة والإبداع. وهم بإبداعهم وموهبتهم يساهمون في تشويه الحركة المسرحية التي ساهم أكثرهم في خلقها.

منذ أيام شاهدتُ عدنان بركات في المسرحية التلفزيونية (تلاميذ المدرسة) ففاجأني بموهبته التي لم يعرف حتى الآن كيف يستغلها في الارتفاع بفنه إلى مستوى جيد. وما أدري كيف يسفح موهبته تحت أقدام شباك التذاكر. ولعله مغرور.

لقــد حضر السيد وزير الثقافة عرض المسرحية. ولست أدري ماذا يقول فيهــا. ولكــني أعلم تماماً أنه هو ووزارته يبذلون الجهد والمال لتطوير المسرح في القطر.

٦
العرض المسرحي (شلون بدو ألله يوفقنا)
من(المسرح الضاحك)
عام ١٩٧١

تأليف: أحمد قنوع

إخراج: عمر قنوع

المثلون

١ – هاشم قنوع

٢ – ناجي جبر

٣ – غادة كيلاني

٤ – يوسف شويري

٥ – عمر قنوع

٦ – ماجدة الشربجي

ملاحظة

تم عــرض هــذه المسرحية في عدد من المحافظات السورية قبل عرضها في دمشق.

المسرح الضاحك

سطحية الفن ورجعية الفكر

(الثورة) - ١٩٧١/٩/٤

بـــدأ الموســـم المســـرحي مبكراً هذا العام بمسلسل جهنمي من المسرح الضاحك ومسرحِ القهوة كانت بواكيره الأولى (شلون ألله بدو يوفقنا) من تأليف أحمد قنوع وإخراج عمر قنوع وتمثيل هاشم قنوع.

ومع بداية الموسم المبكرة هذه وبهذه الكثافة - فالإعلانات حتى الآن عن ثلاثـــة عروض - نسأل عن إمكانية ظهور نوايا جادة لمسايرة التطور المسرحي في المديـــنة بعـــد أن حقق المسرح نتائج طيبة في الموسم السابق على المستويين الرسمي والخاص، مع كثير من نقائص وعيوب، لنرى إن كانت حركتنا المسرحية في تطور وتقدم أم أن العكس هو الصحيح؟

ونقف عند العرض الأول للمسرح الضاحك وهو (شلون ألله بدو يوفقنا).

تدور المسرحية حول رجل بلا وظيفة وبلا مؤهلات يفتش عن وظيفة علماً بأنـــه كان من قبل موظفاً. لكن صراحته ونزاهته واستقامته كانت سبباً في طرده. ويـــتقدم إلى مسابقة مع آخرين. ولكي يضمن لنفسه النجاح يدبر لهم - مع أخي زوجته صاحب القهوة - مكائد صغيرة حتى يقنعهم بالانسحاب. ويتم ذلك. لكن المسابقة تُلغى لعدم وجود متسابقين. ويكتشف في النهاية أن الغاية من المسابقة هي توظيـــف زوجة المدير العام للمؤسسة التي أعلنت المسابقة. ويبقى المسكين من غير وظيفـــة لأنه ليس لـــه "واسطة". ويؤكد في النهاية أنه لا توفيق مادامت الواسطة تتحكم في الوظائف.

والمســـرحية - كمـــا يظهـــر جلياً - مركبة تركيباً مفتعلاً. وهي محشوةٌ بعشـــرات المواقـــف من غير ضرورة إلا الإضحاك. وكانت وسيلة الإضحاك هي

النكتة والحركات. أما النكتة فتافهةٌ وأحياناً بذيئةٌ وفي كل الأحيان مسموعةٌ من قبل عشرات المرات. وأما الحركات فهي تقليدٌ مشوَّه للويس دي فونيس وفؤاد المهندس واسماعيل ياسين.

وبهــذا، يظهــر منّ العبث الحديثُ عن العرض كعمل مسرحي. فهو من السطحية والضحالة بمكان كبير. وهو تكرار لنماذج معروفة مهترئة. لكن الغريب أن لا ينتبــه الكــاتب إلى أبســط قواعد رسم الشخصيات في المسرح وهي عدم التــناقض. فصديقنا الموظف بلا وظيفة، النــزيه الصريح المستقيم، يظهر انتهازياً رخيصاً. يضاف إلى هذا أنه (يلطش) شخصية "أبو صياح" صاحب القهوة بكاملها ليحشرها من غير ضرورة في المسرحية.

مع كل هذا نقول: لا بأس مادام النقد الاجتماعي غاية العرض. لكن هذا النقد غاية الخطأ الفادح.

إن فكــر المســرحية متخلف عشرين عاماً على أقل تقدير. فهو ينبثق من زاويــة صــغيرة وخطيرة هي أن الوظيفة أحسن سبيل للعيش. وهي نظرة ليست برجوازية فحسب، بل تشلُّ كلَّ إمكانيات العمل والبناء والتقدم. والكاتب لا يوجه نقــده إلى بنية النظام البرجوازي المتخلف، وإنما يناقش أخطاء في النظام إن زالت فالتركيب الاجتماعي – وهو برجوازي بحت يعود عمره إلى عشرين عاماً – سليم صحيح.

* * *

هــذه هي المسرحية الأولى للمسرح الضاحك: تفاهةٌ في الفن ورجعية في الفكــر ولا ضحك بعد كل حساب. ولذلك نسأل: ماذا تفعل مديرية المسارح؟ كيف تسمح لهذا المستوى المنحدر بالحياة والظهور؟ أيتخذ القائمون على (المسرح الضــاحك) من مديرية المسارح ومسرح القباني مطيةً لتشويه المسرح وبثِّ الفكر الرجعي أمام جمهور بدأ يحب المسرح ويثق به؟

نحــن لا نقــول بــالوقوف في وجه الأعمال الحرة. على العكس. يجب

تشـــجيعها. لكن لماذا نسمح لعقلية متخلفة من هذا النوع، ولفن سخيف من هذا الشـــكل، ولأسلوب تجاري بهذه الوقاحة أن يظهر ويترك آثاره؟ أما كان الأحرى بمديـــرية المســـارح أن تطـــلب من الكاتب والمخرج والممثلين - مع السماح لهم بـــالعمل - أن يعـــرفوا ما يقولون وكيف يقولون؟ وأن يتركوا نهائياً نمطية التفكير والأداء هذه التي مضى عليها عشرون عاماً على الأقل، وأن يحسبوا حساب جمهور شاب فتي يتأثر بالمسرح تأثراً كبيراً بليغاً؟

٧
العرض المسرحي (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران)

تأليف : سعد الله ونوس

إخراج: علاء كوكش

الديكور: لبيب رسلان

مساعد الإخراج: محمد شليان

تقديم (نقابة الفنانين)

اللجنة العليا لمهرجان دمشق الثالث للفنون المسرحية لعام ١٩٧١

المثلون

١ - هاني الروماني	٢ - محمد طاهر	٣ - يوسف حنا
٤ - حسين صيداوي	٥ - حسن بغدادي	٦ - محمد صالحية
٧ - إيلي غريبة	٨ - يوسف الأبطح	٩ - محمد أبو الفتح
١٠ - علي دعاس	١١ - رضوان عقيلي	١٢ - سمير غريبة
١٣ - سمير سلمون	١٤ - صالح الحايك	١٥ - نماد بربر
١٦- سليمان عمادي	١٧ - جميل عواد	١٨- نبيل خزام
١٩ - عبد الرحمن أل رشي		٢٠- هاني السعدي
٢١ - علي الرواس		٢٢ - سليم كلاس
٢٣ - جميل ولاية		٢٤ - عدنان حبال

كلمة المؤلف

في فترات النكسة، مهمةُ المسرح عسيرة بقدر ما هي واضحة. عليه أن يكسر جدرانه وأن تندمج خشبته وصالته في صحوة واعية تنطلق إلى أبعد من ردهات المسرح إلى الشارع، إلى البيوت، إلى خطوط النار، متحولة مع الامتداد احتجاجاً ومقاومة ورؤية واضحة للمستقبل.

في فترات النكسة يخون المسرحُ متفرجيه إن أخفى الحقيقة. ويضللهم إن كان يجهل الحقيقة. عليه أن يكون فعلاً أو موازياً للفعل. إنه يبدأ حين ينصب المرآة أمام متفرجيه. ثم يحقق مهمتَه عندما يعكس أوضاعهم ويحللها ليشحنهم بعدئذ بالأمل، ويعلمهم كيف يمكن أن يبدلوا هذه الأوضاع ويغيروا ملامح الصورة التي تعكسها المرآة.

وقد حلمتُ، وأنا أكتب هذه المسرحية، أن تكون عمليةَ كشف متنامية لا يضطلع بها الممثلون فقط، وإنما المتفرجون أيضاً، لحظةَ مواجهة تنهار فيها حواجزُ الخوف واللامبالاة والجهل كي يبدأ بعد ذلك حوار ضروري لتجاوز واقع النكسة.

كلمة المخرج

ما ستشاهدونه على هذا المسرح لا نستطيع أن نسميه مسرحية. فلكي توجد مسرحية يجب أن يكون هناك "دراما" بشكل ما. وهذا حسب ما اصطُلِحَ عليه في المسرح. ما نقدمه هنا هو حديث عن دراما معينة. هذه الدراما لم يؤلفها سعد الله ونوس وإنما ألفها أناس غيره. وشاهدناها قبل ذلك أو بالأحرى عشناها.

إنها دراما شعبنا.

البطل في هذه الدراما هو الشعب. والهزيمة ذروة الصراع في هذه الدراما. أما نهايتها فلم تحدد بعد.

ونحن؟ ..نحن الذين قطعنا ألسنتنا.
نحن الذين سدَدْنا آذاننا.
نحن الذين أغمضْنا عيوننا.
نحن الذين رمينا عقولنا.
نحن مطلوبٌ منا أن نحدد نهاية هذه الدراما.
أن نكون أو لا نكون.

(حفلة سمر) ودلالات المضمون والشكل

(الثورة) – ١٩٧١/٥/٢٣

وسط النجاح الجماهيري الذي لاقته "حفلة سمر من أجل ٥ حزيران"، ووسط الدوي الكبير الذي تركته في أوساط الناس يجدر بنا أن نقف وقفة هادئة ترصد المسرحية لا في جوانبها الفكرية فقط، بل في شكلها الفني أيضاً لأنها – في رأيي – تعتبر بؤرة ضوء تكشف في دلالاتها عن مستقبل المسرح القريب، وتكشف بجلاء أكثر – وهذا هو المهم – عن سر العلاقة الخفية الصميمية بين المسرح والجمهور. خاصة وأنها إحدى العلامات التي برزت في مهرجان الفنون المسرحية الثالث[1].

والمسرحية تقوم بعملين مزدوجين. فهي، من ناحية، تُظهِر تفاهةَ الأدب الصارخ وترفض أدب التزوير الذي يتمسَّح بأذيال البطولة الفارغة ويغلق عيونه عن الواقع المؤلم الذي سبق وتلا النكسة. وهي، من ناحية ثانية، تعرّي الضميرَ العربي بكل ما فيه من ادِّعاءٍ وخوفٍ وكذبٍ وهروبية، وتضع أمام أجهزة الدولة صورة فاضحة لسلوك أدعيائها المؤدي إلى خنق عملية الحوار النزيه البريء الذي لا بد أن يقوم بينها وبين أفراد الشعب.

تبدأ المسرحية باتفاق بين مخرج وكاتب على تقديم عرض مسرحي يحكي عن الحرب. ويتم ذلك. وتأتي ليلة الافتتاح وإذا بالكاتب يكتشف أن مسرحيته مزيج من ميلودراما البطولة ومن ادعاءِ ما لم يقع. فيرفض تقديمَها لما فيها من تزوير وادعاء. غير أنه بهذا الرفض يوقِعُ المخرجَ في مشكلة حرجة أمام الجمهور. ولا يجد المخرج منقذا له من ورطته هذه إلا أن يعتذر من جمهوره عما حدث واعداً بتقديم سهرة لطيفة من الرقص الشعبي. ويكاد الأمر ينتهي عند هذا الحد. إلا أن فلاحاً من الجمهور يسأل المخرج سؤالاً صغيراً. وسرعان ما يجر السؤالُ بعضَ

---

[1] – انعقد المهرجان من ١ إلى ٣٠ نيسان ١٩٧١.

المتفرجين إلى الكلام. وهكذا ينقلب الأمر إلى مسرحية ثانية يتحدث فيها الناس العاديون البسطاء عما يشعرون به ويتألمون منه. ويفرح الكاتب لأنه يرى أمامه كلاماً وإحساساً حقيقيين إن كانا يناقضان مسرحيته التي رفضها فهما يعبران عما كان يجب عليه أن يقوله ويحسَّ به. وبذلك تتحقق غايتا حفلة السمر. فتظهر تفاهةُ أدب التزوير ويتعرّى الضميرُ العربي.

وعملية الكشف أو التعرية هذه بسيطة وبليغة. فهي تقول كل ما يحدس به ضمير المواطن. وتشرح كل العيوب الفائحة كرائحة الآباط الوسخة. ولا تُعفي أحداً من المسؤولية بحيث تقذف في النهاية بكتلة من الطين الفاسد في وجوه الجميع.

ولكن المسرحية – وهي تقول هذا وتصارح الناس على اختلاف مستوياتهم بكل عيوب التزوير والتزييف والادعاء والجبن – تقف عند هذا وحده. فتظل ناقصة نقصاً فاحشاً.

إن ما يقوله المؤلف صحيح. وكل هذه العيوب موجودة. ولكن لماذا كانت هذه العيوب؟ هنا يصمت الكاتب صمتاً محيراً. فإذا تقدم إلينا بحلوله التي يراها منقذة لنا من هذا الوضع المتدهور – وهي الشعور الحقيقي بالمسؤولية والمصارحة مع الذات – جاءت حلوله هذه حلولاً أخلاقية مجردة. فهو يأخذ بالفكرة الشائعة القائلة بأن أزمتنا أزمةُ أخلاق، وأنه حين ندرك مسؤوليتنا ونصارح ذواتنا مصارحة حقيقية، ندرك ما يجب علينا أن نقوم به. وهذه فكرة خاطئة لأن عيوبنا الكبيرة ليست معلقة بإقناعٍ واقتناعٍ أخلاقيين. وإنما مرهَنةٌ بتغيير جذري لطبيعة المجتمع كله.

إن ما يراه سعد الله ونوس من واقع سيء ليس نقصاً أخلاقياً مجرداً، وإنما هو نتيجةٌ لظروف اجتماعية ومحصِّلةٌ لأوضاع سياسية واقتصادية وفكرية سابقة تضرب في جذور التاريخ قروناً عديدة. وواجبُ الأديب أن يغوص على هذه الجذور ويكشفها ويبين طبيعة العلاقات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي تنعكس عنها الأوضاعُ الظاهرة المرئية. فإذا عجز الكاتب عن هذا التحليل، فإنه يلجأ إلى الحل الأخلاقي. وهذا بالضبط ما وقع فيه سعد الله ونوس. فقد اكتفى

بوصف مظاهر الحالة البائسة التي سبقت وتلت الخامس من حزيران، وحلّق في هذا تحليقاً رائعاً. ولكنه لم يتجاوز ذلك إلى تفسير هذه المظاهر وإلى ربطها بطبيعة الكيان الاجتماعي وطبيعة البنى السياسية والاقتصادية. فأتى حلُّه الأخلاقي بعيداً عن إمكانية الإقناع والتغيير.

ولعل أبلغ نقد يُوجَّه إلى المسرحية كلمةٌ سمعتها من أحد المتفرجين. فقد قال لرفيقه – وعيناه ماتزالان تبرقان – بلهجته الدمشقية المطوطة المحببة "كلو منعرفو". وهذا صحيح. فنحن نحدس بذلك ونعرفه. ولم يستطع ونوس أن يفسر لنا هذه المعرفة أو يضع أيدينا على الأسباب الحقيقية لمعرفتنا الغامضة.

ومع ذلك، فإن للمسرحية أهميتَها الكبرى لأن الكاتب كان صادقاً في عرض عيوبنا الداخلية، جريئاً في التوصل إلى أقبح أشكالها. تتزى كلماتُه بلهيب العنف المتمرد على العيب الأسود. وهذا التمرد الملتهب صرخةٌ لا بد أن تترك دويها في الأذن مهما بلغت سماكة الصملاخ القذر فيها.

وإذا استطاع ونوس أن يحقق بينه وبين جمهوره تجاوباً كبيراً فليس الفضل في ذلك إلى أفكاره ومضمونه فقط، وإنما يعود أيضاً إلى تقنيته الفنية لمسرحيته. فقد حطم الشكل التقليدي للمسرح وخاطب جمهوره وجعل ممثليه يتكلمون ويتحركون بين الناس. واستخدم أغانيهم الشعبية وأهازيجهم. والمهم في ذلك كله أن بناءه المسرحي هذا لم يفرضه رغبةٌ في التجديد وتحطيمِ قيود المسرح التقليدية، بل فرضها الموضوع نفسه. وهذا هو التجديد الحقيقي النابع عن وعي كامل لأصول البناء المسرحي.

قد يقال إن ونوس يستفيد من كتاب المسرح الحديث بدءاً من بيرنديللو وانتهاء ببريخت. ولكن هذا لا أهمية لـه خاصة وأننا أمام تقنية فنية انسجمت مع الموضوع وساهمت في طرحه طرحاً قريباً من نفوس المشاهدين. وللكاتب، بعد كل حساب، فضلُه في إخضاع ما عرفه من أشكال البناء المسرحي ليوجِدَ هذا التواصل الهام بينه وبين جمهوره. وعمله في هذا بسيط وبليغ. فمادام قد أوجد مخرجاً واقعاً في

أزمــة حين سحب الكاتبُ مسرحيتَه ليلة العرض، فإن من الطبيعي أن يتوجه هذا المخــرج إلى الناس معتذراً وواعداً بحفلة سمر راقصة. ومن الطبيعي أيضاً – مادام المســرح لم يقدم شيئاً – أن يقول أحد المتفرجين كلمة. ثم تتفجر بعدها كل الآلام لجمهــورٍ يؤلمــه أن يرقص ويطرب بينما جراحه تنــزُّ وتنــزف. وهذا التسلسل الطــبيعي والمقــنع هو اللعبة الذكية التي حقق بها ونوس شكلاً متقدماً متطوراً من أشــكال البــناء المســرحي. ومن هنا قلت إن هذه المسرحية ستكون ذات أثر في مســتقبل المسرح القريب.فنحن نجد كثيراً من كتابنا يهمهم أن يُدخلوا إلى بنائهم المســرحي أشكالاً معاصرة مستفيدين من تجارب المسرح العالمي. ولكن كثيراً من هــؤلاء يحتاج إلى فهم دور التقنية الفنية في إيجاد التواصل مع جمهورهم وفي إدراك الشكل الخارجي للعمل المسرحي بالمضمون الفكري للنص.

وليــس من هنا فقط تنبع قيمة المسرحية. فالنجاح الذي حققته المسرحية، ألا ينــبئ عما يريده الجمهور؟ ألا تدل على أن جمهورنا يطلب أن يرى واقعه بكل مــا فيه؟ ثم أ ليس في كلام ذاك الدمشقي الظريف (كلو منعرفو) إيحاءٌ بأن جمهورنا يطــلب، بالإضافة إلى الوصف المجرد، تحليلاً لظروفه الاجتماعية وتعميقاً لإدراكه بها؟ أ ليس لهذه المسرحية إذن، في شكلها ومضمونها دلالات حاسمة في تنبيه كتاب المسرح إلى ما يجب أن يفعلوه؟

٨

العرض المسرحى (رضا قيصر)

تأليف وإخراج : علي عقلة عرسان

تقديم (فرقة نقابة الفنانين) عام ١٩٧٥

المثلون

١- ثراء دبسي

٢- عدنان بركات

٣- سليم صبري

٤- عبد المولى غنيض

٥- حسن عكلة

رضا قيصر

بين خطأ الفكر وإبداع الفن

(الثورة) - ١٩٧٥/٨/١٨

تطـــرح مسرحية (رضا قيصر) مشكلة هامة من مشاكلنا هي العلاقة بين الفكـــر والسلطة. ولكي يُتيح علي عقلة عرسان لنفسه حرية القول، فإنه يستخدم شكل الحكاية الرومانية ليقول على لسانها القديم شيئاً معاصراً. فيمزج بين أسلوب المسرحية الرومانية وبين علاقة الكاتب العربي المعاصر بالسلطة وأجهزتها. فالشاعر (بلاوتوس) يقدم لروما مسرحياته التي أضحكتْها زمناً طويلاً من خلال شخصيات معـــروفة في المســـرحية الـــرومانية كشخصية الطفيلي والغانية والجندي المتبجح بشجاعته، مستعيناً بالثقافة اليونانية القديمة. لكن هذه المسرحيات لا تُرضي قيصر لأنها تبتعد عن حياة الرومان وقضاياهم اليومية والعامة. ولأن بلاوتوس يهتم برضا قيصـــر، فإنـــه يقدم مسرحية مأخوذة من حياة الرومان. إلا أن قيصر يغضب من الشـــاعر الذي سخر من القانون الروماني. فيحكم عليه بالأشغال الشاقة في مقالع الـــرخام. وتتوصـــل الغانية والطفيلي إلى كسب رضا قيصر عنه شريطة أن يُلغيَ عقله. وعند ذاك يصبح بلاوتوس مسؤولاً عن العقل والثقافة في روما.

والـــذي يريد عرسان قوله هو أن أجهزة السبطة الحاكمة لن ترضى عن المفكـــر أو الأديـــب إلا إذا كان مُلْغى العقل والتفكير، قادراً على(تلميع الرخام الحكومي). وفي هذه النقطة بالذات يرتكب عرسان خطأه الفكري الذي ينسحب على بناء المسرحية الفني.

فقيصـــر الذي يريد القضاء على العقل والتفكير لا يغضب من حكايات بلاوتوس التافهة التي تبعد الناس عن التفكير، بل يجب أن يحبذها. وبالتالي لا يمكن أن يطلب من الشاعر النـــزول إلى حياة الناس. وهذا ما يوقع شخصية القيصر في تـــناقض صـــارخ. كما يجرد بلاوتوس من قيمته الفكرية لأنه لم يصف حياة روما

الحقيقية باندفاع ذاتي، بل بتوجيه من قيصر. فلا يكون لإلغائه عقلَه أيةُ قيمة. هذا من ناحية.

ومـــن ناحية ثانية، هل تكمن مشكلةُ السلطة في أنها تمسح عقول الناس؟ أظن أن واقعنا السياسي والفكري أعقدُ من هذا الشكل البسيط. ولهذا، فإن وضع العلاقة بين السلطة والفكر في هذه الصورة الساذجة خطأ. وأبرز مظهر لخطئها هو تجريد هذه العلاقة من جدليتها المعقدة وصراعها لتضعها في سكونية قاتلة.

أنـــا لا أدَّعي أن شيئاً مما قاله عرسان لا يحدث. لكن غلطة عرسان هي أنه اكتفى به فوقع في السكونية. فجاءت مسرحيته مبتورة الفكرة تترك المتفرج حائراً ضـــائعاً بيـــنما يكمن واجب الفن المسرحي في أن يعين المتفرج على التفكير وأن يحرضه على التفتيش عن السبب الكامن وراء الأغلوطة السياسية والفكرية معاً.

لكـــن عرسان المتخبط في رؤيته الفكرية يعي صنعته المسرحية حين يُخرج نصـــه. فهو يقسم المسرح تقسيما واضحاً بسيطاً يسهِّلُ على المتفرج متابعةَ تقنية المسرحية المعقدة القائمة على تعدد المشاهد، خاصة وأن المسرحية تلعب لعبة المسرح داخـــل المســـرح. وهو يحرك ممثليه بحيوية وعمق معتمداً على الجانب النفسي قدر اعتماده على الحركة الخارجية.

ولعل أبرز ما في العرض المسرحي إبداعُ الممثلين. فإن (عدنان بركات) في دور الطفيـــلي يحلّق في أدائه. فيعطينا شخصية من أطرف الشخصيات المسرحية بما فيها من حركة ذاتية وتناوح دائم بين محاولة التفكير والانشداد إلى حاجات الجسد، في رشاقة وخفة يؤديهما عدنان المكتنـــز الجسم إلى حد الامتلاء.

و(ثـــراء دبســـي) أدت دور الغانية في بساطة وعفوية خسرها أكثرُ ممثلي المسرح القومي منذ زمن طويل. فعلى الرغم من أن شخصية الغانية تؤديها ممثلاتنا بحـــركات معروفة مسبقاً تحول الشخصية إلى نوع من(الكاراكتر)، فإن ثراء تأخذ هذه الحركات المعروفة وتقيم بينها وبين التمثيل الداخلي النفسي علاقة وثيقة.

أمـــا(عبد المولى غميض) و(سليم صبري) فقد وقعا حتى منتصف الفصل

الأول في الصـــراخ. ثم هـــدآ بعد ذلك. فحافظ عبد المولى على مستوى جيد من الأداء بيـــنما أخذ سليم صبري بالارتفاع حتى وصل إلى الإجادة المبدعة في الفصل الثالث. فأعطانا هذا الصراع الداخلي العنيف بين ما يجب أن يقوله إرضاءً لقيصر وبين ما يجب أن يقوله إرضاء لنفسه. حتى إذا وصل إلى النقطة الأخيرة وهي التخلي عن فكرة إرضاء قيصر، برزت ومضةُ الألم السريعة القاتلة على محياه. فوضع أيدينا على ذروة الدراما النفسية.

إن هـــذا العرض المسرحي – بغض النظر عن أخطائه الفكرية – من أبرز الأعمال التي شاهدها دمشق هذا العام. وهو يثبت أن ثراء دبسي بحاجة إلى مخرج يـــثير طاقتها النفسية، وأن عدنان بركات بحاجة إلى مخرج يخلصه من نمطية الأدوار المتشـــابهة الـــتي كـــادت تخـــنق تعـــدد جوانبه، وأن سليم صبري عليه أن يعود إلى المسرح.

٩
(العرض المسرحي) أنت لست غارا

تأليف: عزيز نيسين

إخراج: سمير الحكيم

تقديم: فرقة سمير الحكيم

موسم عام ٢٠٠٠

المثلون حسب الظهور

الاسم	الدور
نضال جوهر	العمدة
غالب الحارس	رئيس الأمن
حيان داوود	غارا

إسهامات في العرض

ترجمة: فاضل جكتر

التدقيق اللغوي: نزار نجار

مساعد مخرج: كنعان بني

ديكور: موريس سنكري

علاقات عامة: نرجس حزوري

إضاءة: فادي صباغ

موسيقى وألحان: معمر السعدي

كلمات الأغاني: فرج الله طه

غناء: فايز الروبة

لوازم مسرحية: فادي الياسين

فوتوغراف: أكرم طه

كلمة المخرج

(أنت لست غارا) دفعتني إليها قناعتي أن للمسرحي دوراً هاماً لا يمكن أن يتخلف عنه. وإن كان الفن متعة وفرجة فلا بد أن يكون أيضاً فكراً ومعرفة والتزاماً، وأن يلعب دوره الفعال في مسيرة الحياة، في ضوء معرفة الواقع والمستجدات.

ليس في (أنت لست غارا) طروحات ومواقف أكثر مكاشفة مما تضمنته أعمال سابقة مثل (القبض على طريف الحادي – الذنب – القرد والقراد – وحش طوروس – في انتظار السماد وغيرها). ولكن لا أدري لماذا حُملت المعاول على العرض الجديد قبل أن يرى النور، وقبل أن تنضج كلمته. إن الأسباب حتماً من خارج الفن والالتزام والغيرية، وأيضاً من خارج الزمن. ولعل من أطرف ما سمعته هجوماً على النص أن كاتبه (عزيز نيسين) قد سُجن بسببه. ليس لديَّ تلك المعلومة. ولكن ما أعرفه أن الكاتب التركي نيسين قضى جل حياته في السجون الإمبريالية لموقفه الواضح والصريح من الشعوب المضطهدة والمظلومة، ودفاعاً عن إنسانية الإنسان.

ترى.. هل علينا أن نقف موقف العداء من كاتب ما لأنه سجن يوماً دون أن نعرف لماذا سجن ومن سجّانه؟ وهل سَجْنُ مناضل أو مبدع عربي في سجون الإمبريالية والصهيونية والتخلف هو وصمة عار أم إكليل غار؟

إن انقلاب المفاهيم والكيل بمكيالين وانسياق البعض خلف هذا التوجه على درب أمريكا، يجعل من الضرورة تقديم عمل مثل (أنت لست غارا) ليفضح جريمة تزوير الحضارات، وقيامَ دولة عنصرية على تاريخ كاذب. ولعل الوصوليين الذين يتسلقون على كل شيء حتى إنسانية الإنسان يرون في هذا العرض ما يفضحهم فلا يرغبونه. ولكن هذا ما نرغبه.

(أنت لست غارا)

لفرقة سمير الحكيم المسرحية في حماة

(ملحق الثورة الثقافي) - ٢٠٠١/١٢/٢٣

و(غارا) اسمٌ لرجل. " الغين " فيه مثيلة لحرف " الجيم " المصرية. وهذا الرجل بطل قومي في وطنه. فقد مات في ساحة الوغى بعدما اجترح عدداً من عظيم الأفعال ونال الأوسمة العديدة. وهاهو وطنه يكرمه بعد موته. وها هو اسمه قد أُطلِقَ علـــى بلده وأقيم له فيها نصب تذكاري في حفل كبير حضرته الحكومة. وها هو عمـــدة البـــلدة ورئيـــس الأمن فيها يودعون الضيوف الكبار بعد حفل التكريم. ويتبادلان حساب الفوائد التي سيجنياها من تكريس " غارا" بطلاً قومياً. فقد ازداد شـــأهما وسوف يزداد. وسوف تتحق لهما مصالح مادية كثيرة بتحويل البلدة من مكان مهجور إلى " مدينة البطل ". ولكن.. من هو هذا الذي يبول تحت رمز غارا؟ إنه غارا نفسه وقد عاد إلى بلده مشتاقاً إلى أمه وزوجته وأطفاله. ويتبين من الحوار بين غارا وبين رئيس الأمن والعمدة أن غارا لم يكن أكثر من أفاق متشرد لص جبان جاســـوس للعدو. ومع ذلك فقد تلقى الأوسمة على كل فعل مخجل قام به. وهو لا يـــدري كيف تم ذلك؟ أهي المصادفة المحضة التي حولت أفعاله الجبانة والخائنة إلى أفعـــال شجاعة ووطنية أم أن هناك شيئاً وراء ذلك؟ وكائنا ما كان شأن غارا فإن عودتـــه إلى بـــلده تعتـــبر فضيحة وطنية كما هدم مشاريع رئيس الأمن والعمدة. فيجـــبرانه على السفر وويغريانه بالمال. لكنه يعود مصراً على العيش في قريته وبين أولاده. فيرمي المال في صدق ونبل. وهي اللحظة الوحيدة النبيلة الصادقة في حياته. وإذا بالعمدة ورئيس الأمن يطلقان عليه النار ويقتلانه. فما أفجع المفارقة حين كان اسمه " غارا" يوم كان نذلاً. فلما أراد أن يصبح شريفاً قيل له " أنت لست غارا ".

هـــذه الحدوتة الجميلة أخذها سمير الحكيم من مسرحية لعزيز نسن بعد أن

اختصرها وشذبها من زياداتها وإسرافاتها السردية. وقدمها ضمن فرقته المسرحية التي لا تزيد عن نفر من الأصدقاء يقومون بجميع الأشغال في العرض المسرحي. فلا يبقى منهم بعد أشغالهم هذه إلا ثلاثةٌ من الممثلين هم (طلال الصالح) في دور " العمدة "، و(غالب الحارس) في دور " رئيس الأمن " و (حيان داوود) في دور " غارا ". فإذا أصيب طلال الصالح بحادث سيارة قبل عرض المسرحية في مهرجان حمص المسرحي الرابع عشر بأيام، قام (نضال جوهر) مقامه وأتقن الدور خلال يومين.

ولأن الفرقة كلها نفر قليل من الأصدقاء، لم يكن أمام سمير الحكيم إلا أن يستغني عن حشود الهاتفين بحياة غارا وعن هيئة الحكومة، مستعيضاً عنها بتسجيل صوتي لتصفيق جماعي. ولأنه لا يملك مالاً كثيراً يمكّنُه من ملء الفضاء المسرحي بالديكور فقد اكتفى – وما أذكى وأبرع هذا الاكتفاء – بنصب واحد لغارا وضعه في صدر المسرح. فظل النصب مهيمناً ومسيطراً بقسوة وحدة على العرض المسرحي الذي لم يزد عن أربعين دقيقة. وفي هذه الدقائق الأربعين فضح الزيفَ والنفاقَ الذي يرتفع به شأن أناس لا يستحقون إلا الإعدام. وكشف عن أمر أخطر من ذلك هو أن الصدق والنبل والنقاء هي التي عوقبت بالإعدام. وبذلك يمتد أثر المسرحية من هذه الحكاية الطريفة اللطيفة ليجعلنا نعيد النظر في وسائل خداع الشعوب في شتى أنحاء المعمورة.

والعرض المسرحي – كما وصفه الدكتور عجاج سليم في المناقشة التي تلت العرض – مهذبٌ مشذبٌ أنيقٌ. لكنه أسرف في التهذيب والتشذيب والأناقة – والقول مايزال للدكتورعجاج – زيادة عن اللزوم. وإذا بالمواقف الإنفعالية للشخصيات الثلاث تهبط درجتها حتى تتحول إلى ردود أفعال بسيطة لا تناسب المقام. فرجوع غارا المفاجئ بما يحمله من تدمير لمشاريع العمدة ورئيس الأمن يقابلانه بما يشبه ردة فعل أحدنا إذا سُفِحَ أمامه فنجان قهوة. وإصراره على البقاء في قريته بما يزيده هذا الإصرار من الخطر عليهما، لا يدفعهما إلا إلى ردة فعل بسيطة

يصـــبح معها إطلاق الرصاص عليه غير منطقي مع أن قتله هو الفعل المنطقي. ولا شـــك أن وقارهما، وهما مسؤولان كبيران، مطلوب في العرض المسرحي بحيث لا يســـمح لهما إلا بحركة بسيطة على خشبة المسرح. لكن مفاجأقما المرعبة بدخول غـــارا واكتشافهما أنه ليس أكثر من أفاق لص يبيع أوسمته بوجبة طعام وسيجارة، يفـــترض أن قمـــز وقارهما وأن تصيبهما بهزة عنيفة تقلق اطمئنانهما وتضطرهما إلى الانـــتقال مـــن حالـــة الوقار إلى حالة الاضطراب. وهي حالة تحول مسار العرض المسرحي كله وتملؤه بعديد من الأفعال المسرحية التي تصل بهما إلى نوع من أفعال داعية إلى السخرية المرة منهما، أو إلى نوع من الأفعال الغاضبة التي تكون نتيجتها الحـــتمية أن يقـــترفا جريمة القتل. لكنهما حافظا على هذا الوقار الهادئ البارد مما أفقدهما حيوية التمثيل من ناحية، ومنطقية القتل من ناحية ثانية. ولذلك بلغ العرض المسرحي فكرته بكل وضوح وجلاء مما جعل الجمهور يستجيب له. لكنها استجابة فاترة هي أقل من الاستجابة التي يمكن أن تكون أكثر حرارة وأكثر تأييداً.

وهـــنا نســـأل: ألا يعرف سمير الحكيم – وهو ممثل ومخرج محنك – هذه الـــبدهيات البسيطة في العرض المسرحي؟ لا شك أنه يعرف. لكنه لن يستطيع أن يدفع ممثليه إلى أكثر مما قدموه لسبب بسيط جداً نراه في كثير من عروضنا المسرحية ويوقعهـــا بما وقع فيه عرض سمير الحكيم وهو: انعدام الصراع المسرحي في النص المسرحي. وسوف أفرد مقالاً خاصاً حول هذا الموضوع.

إن سمـــير الحكـــيم الذي يجهد كل الجهد في (إدارة دفة العرض) بحنكة وبراعة، لم يستطع إدخال عنصر الصراع في نص يقوم على السردية القصصية وإن تسمى باسم المسرحية. ولأن نصه المسرحي الذي اعتمده يفتقد عنصر الصراع فلن توجـــد قوة تستطيع دفع ممثليه إلى القيام بالفعل المناسب وبرد الفعل المناسب. ولن تستطيع انفعالاتهم التي تدفعهم إلى الفعل إلا متسمة ببرود أو بعدم قدرة الوصول إلى الحـــد المطـــلوب. لكن هذا لا يذهب أبداً بقيمة هذا العرض النظيف الواضح الجـــريء. ولعلـــه واحد من العروض القليلة التي وضعت يدها على بعض ما هو

جوهـــري في الحياة العربية والعاليمة المعاصرة. ولعل أبرز ما فيه أن الممثلين الثلاثة (نضال جوهر – غالب الحارس – حيان داوود) ساروا في العرض المسرحي بإيقاع حـــار متســـارع رغـــم فقـــر الفضاء المسرحي من أية مساعدات تقنية. فكأنهم – والمخرج من ورائهم – عادوا إلى المسرح الفقير الذي يقوم فيه الممثل عارياً إلا مـــن مشـــاعره وصــــدق إحساسه بإيصال مضمون المسرحية. وكأنهم يحاولون أن يســـتردوا مكانة الممثل التي كانت له. لكن فقر المساعدات الذي ردهم إلى ذلك العصـــر الــــذي يصــــفه الـــبعض بأنه ذهبي لا يشفع لهم عُرْيَ العرض من هذه المســـاعدات. فمـــا كـــان صحيحاً في تلك الفترة لم يعد صحيحاً اليوم. ولعل من الأفضل لمن ينهج نهج سمير الحكيم أن يعرف أن عين المتفرج اليوم لم تعد تتحمل فقر المســـاعدات الفنية الذي كان مفخرة للعروض المسرحية فيما مضى، وصار اليوم منقصة فيها.

ولنحاول أن نبين ما فعله الممثلون الثلاثة.

(نضـــال جوهر) في دور العمدة بدا متزلفاً لرجال الحكومة تزلفاً يذكرنا بـــتحول الانتهازيين من الشكل الآدمي إلى شكل الحيوانات الرخوية اللزجة. وقد استطاع إبراز هذا الشكل السقيم بتزلفه وتحوله عن الآدمية إلى الرخوية رغم عدم وجـــود أحـــد مـــن رجال الحكومة أمامه. فهو يتفاعل مع صوت التصفيق في آلة لتســـجيل. ويمكن للمتفرج أن يقدر مدى حيوية وإتقان (نضال) في تخيله لوجود مجموعة كبيرة يحاورها ويخطب فيها.

(غالب الحارس) في دور رئيس الأمن أبرز شخصية المسؤول الخطير الذي يسير – من شدة استكباره وغروره النابعين عن فراغ إنساني داخلي – كأنه دبابة. حـــتى عـــرجُه الذي يستعين عليه بالعصا حتى يقدر على السير لم يحوله إلى إنسان نعطـــف عـــليه لما أصابه من ضَيْرٍ جعله أعرج، بل يدعونا إلى أن نشمت به لشدة غروره واستكباره.

(حيان داوود) في دور "غارا" أعطانا، برثاثة ثيابه وتهالك حركاته، شخصية

الأفـــاق المتشـــرد. وبحركته السريعة الدائبة خلق نوعاً من التوازن بينه و بين جمود الشخصـــيتين المقابلتين له. حتى نبرة أدائه الصوتي في حرارتها وارتفاعها وتنقلها بين الســـخرية وادعاء المسكنة والاعتراف الصريح بأنه أفاق، تناقضت مع نبرة صوتي العمدة ورئيس الأمن الرصينين الهادئين.

لكـــن هذه النماذج الثلاثة التي ضمنت بدءاً صحيحاً للعرض، استمرت على حالها حتى نهايته. فخسر نضال وغالب الانتقال من حالة الوقار الفارغ إلى حالة التهالك والخوف على مصالحهما المهددة.

لقـــد رسما شخصيتين متوازنتين أمام شخصيات وحشود مفترضة. وعجزا عن خلق توازن جديد أمام شخصية حقيقية أمامهما تحاورهما وتستدعي بفعلها رد فعلهما. وأعتقد جازماً أن انعدام الصراع المسرحي وتحول النص إلى سردية قصصية هـــو الـــذي قصَّ جناحيهما عن التحليق في تلوين شخصيتيهما حسب تطور سير الحكاية القصصية التي لا توصف بأنها حكاية مسرحية.

ولأنهمـــا حافظـــا على نمط واحد من الأداء، فرضا على حيان داوود أن يحـــافظ أيضـــاً على أداء شخصية (غارا) الأفاق بطريقة لم تتغير. حتى إذا جاءت اللحظة الأخيرة حين يتمسك غارا – لأول مرة في حياته ولآخر مرة – بالعودة إلى قريته وأولاده فيصبح نبيل النفس صادق الإحساس بالأرض والوطن، يعود العرض إلى الاشتعال. فتلك هي النقطة الوحيدة التي يظهر فيها صراع مسرحي حاد قوي. وتكون النتيجة بين إرادة غارا في بقائه وبين إرادة العمدة ورئيس الأمن في رحيله أن يقوما بالفعل الوحيد المفتوح أمامهما وهو قتله.

إن هـــذا العـــرض الجميل الهادئ النظيف يضاف إلى سجل سمير الحكيم المســـرحي الطويل مع أصدقائه الذين يشكلون (فريقاً مسرحياً) متماسكاً رغم كل الظروف.

١٠
المسرحية الغنائية الاستعراضية
جبل الماس

تأليف: د. زهير براق

د. واهه سيسيريان

الشاعر يوسف طافش

تدريب وتصميم الرقصات: كاكيك كارابيديان

ديكور: محمود الساجر

موسيقى: سمير كويفاتي

إخراج: رضوان سالم

تقديم (فرقة الأمل المسرحية) - خريف عام ٢٠٠٢

المثلون حسب الظهور

الاسم	الدور
عبيدة دشلي	الحكيم الأصغر
حسام حمود	الحكيم الأكبر
سلوى جميل	سارة (هالة)
ياسين عدس	يعقوب
رياض وردياني و محمد شيخ علي	الحاكم العادل
سامر الجندي	بهلول
سها شريف	هند
هلال دملخي	مسعود
محمد سالم	مقدم الحرس
محمد شمعة	كبير المستشارين
نبيل ملاح	المنادي

موفق قزاز	الشيخ حمدان
عبد القادر بيره جكلي	سالم
شيراز خليل	شيماء أخت هند
أسامة عكام	عامر
الطفل سامر سالم	إبراهيم الصغير
محمد دعدوش	إبراهيم الكبير

بالاشتراك مع

زياد بلال آغا – محمد قدور – مصباح اسكيف

مصطفى شنن – ابراهيم شنن

(رجال وجنود)

مع (فرقة ساردار أباد الأرمنية) للرقص الشعبي

الإداريون والفنيون

علاقات عامة: غسان مكانسي

متابعة إعلامية: عبد الكريم مطر

الإضاءة: عمار جراح – شكري برطاولي

الصوت: حسام أصفري

إدارة منصة: مها شريف

مساعدا الإخراج: سامر الجندي – عبد القادر بيره جكلي

التدقيق اللغوي: رولا عبد الحميد

إكسسوار: مصباح اسكيف

ريجيسير: محمد دعدوش

تنفيذ الديكور: باسل سيوفي

تزيينات الديكور: محمد سالم

مكياج: شيراز خليل

تصميم البروشور: محمود الساجر

تصميم الكمبيوتر: علاء الدين كيالي

تصميم وتنفيذ الملابس: حسان الذهبي

المتابعة الإدارية: المحامي نجيب كيخيا

غناء

سلوى جميل – صفوان العابد

كلمة المخرج

هواجس تتصارع في داخلي منذ مدة غير قصيرة، ونزوع نحو تحقيق حلم العودة إلى شكل المسرح الغنائي الاستعراضي الذي افتقدناه في مسارحنا منذ مدة ولأسباب عدة.

ورغبة ملحة مني لإعادة هذا الشكل المسرحي إلى ألقه وجمهوره ومحبيه، أتت تجربتنا الأولى (جبل الماس) في هذا المجال.

قد نصيب وقد نخطئ قليلاً في تقديم الشكل الأمثل. لكن مجموعة العمل كاملةً من كتاب وموسيقيين وممثلين (محترفين وهواة) وراقصين وفنيين، يجمعهم إيمان عميق بأهمية دور المسرح ورسالته السامية وما يحمله من فائدة ومتعة.

أهدي عرضنا هذا لرفاق درب غائبين حاضرين ابداً بيننا:

أحمد سيف – رضوان رجب – محمد الدروبي

وفاء وعرفاناً لما قدموه للمسرح من عرق وجهد واجتهاد.

نأمل، بصدق، أن ننال رضاكم واستحسانكم.

مسرحية (جبل الماس) في حلب

قطعةٌ من ماس

مجلة (فنون)– العدد ١١٣٠– تاريخ ٢٠٠٢/٩/١٢

إنه لأمرٌ غريب مدهش أن تتصدى، في سورية، فرقةٌ خاصة لعمل مسرحي استعراضي ضخم. فهو، في هذه الأيام، لا تستطيع مثلَه إلا مؤسساتُ الدولة. وهو، قبل عدة عقود من السنين، كان مغامرةً لم تجرؤ على مثلها الفرقُ المسرحية الخاصةُ إلا نادراً.

إن هـذا الفن المسرحي الاستعراضي وُلِدَ في سورية مع أبي خليل القباني. وانـتقل مـن بعده إلى الأقطار العربية وخاصة مصر ثم لبنان. وفي ثلاثينات القرن العشرين وأربعيناته، كان لـه صولاتٌ وجولاتٌ وأنواعٌ وتفرعات. فهو (ميوزيك هـول) حيناً، وهو (أوبريت) حيناً، وهو (استعراضي) حيناً ثالثاً. لكن هذا الوليد السوريَّ الذي صار فتى يافعاً منذ ستين عاماً، بدا وكأنه يستعصي على سورية منذ النصـف الـثاني من القرن العشرين. والمحاولاتُ التي جرت في الأعوام الخمسين الماضية في العودة إليه كانت قليلة جداً من ناحية، وكانت تنتهي إلى التوقف والفشل من ناحية ثانية. حتى عندما كانت مؤسسات الدولة تُقدِم عليه، لم تكن تعرف كيف توفر أسبابَ النجاح لهذا النوع المسرحي. وكانت لا تعيد الكرَّة فيه.

وعـندما بـدا شأن المسرح في سورية قلقاً رجراجاً في السنوات العشرين الماضـية، مالت العروضُ المسرحية نحو الاختصار. وذلك بالاقتصار على عدد قليل من الممثلين مازال يتناقص حتى صارت (المونودراما) النوعَ الأكثرَ انتشاراً. فإذا تجرَّأ المسـرحُ القومـي في دمشق، مثلاً، على تقديم عرضٍ فيه خمسة عشر ممثلاً، اعتبر الجمهورُ ذلك عملاً ضخماً يذكِّرنا بمجد الأيام الخوالي. فإن من الأمور الصعبة في هذه الأيام أن تضبط فريقَ التمثيل وإن كان لا يزيد عن خمسة أشخاصٍ طوال أيام التدريبات. وكم توقفتْ تدريبات مسرحيات كثيرة بعد السير فيها عدة أيام أو عدة شهور لأن بعض الممثلين انشغلوا بشأن آخر غيرِ شأن العمل المسرحي. وكم اضطُرَّ

المخـــرجُ إلى تغيـــير ممثلٍ أو أكثر مرة بعد مرة، حتى صار الوصولُ إلى يوم العرض نجاحاً كبيراً. ولا لومَ ولا تثريبَ على الممثلين والعاملين في المسرح فيما يفعلونه من تـــرددٍ واضـــطرابٍ واعتذار. فظروفُ الحياة عليهم أقسى من ارتباطهم بالمسرح. ومـــازالت القوانـــينُ الناظمةُ للنشاط المسرحي عاجزةً عن ضبط العملية الإبداعية المسرحية.

في هذا الظرف الذي (يُرَجْرِجُ) النشاطَ المسرحي، تخرج علينا حلب بعمل استعراضـــي ضـــخم هو مسرحية (جبل الماس). ولا شك أن الوصول وحده بهذا العمـــل إلى خشبة المسرح يعتبر مفاجأة كبيرة. فإذا حالفه النجاح، كان الإدهاشُ أكبر. وإذا استمرَّ عرضُه شهراً أو بعض شهر، كان لهذا العمل فعلٌ سحري في مجمل النشاط المسرحي السوري. وإذا أُعيدت الكرة في العام القادم كما يعلن المشرفون عـــليه، فســـوف يكون ذلك اختراقاً للسائد وعودةً بالمسرح السوري إلى منابعه الأولى. ولا غـــرابة في ذلـــك. فهـــذه حلب. وما أدراك ما حلب في شأن المسرح والموسيقى.

المســـرحيةُ قدمتها (فرقة الأمل) التي أسسها ويشرف عليها الدكتور زهير براق. وهذا الطبيب الألمعي انشغل بالمسرح في حلب منذ زمن طويل. وهو يسعى إلى تقديمه أنى أتيحتْ له فرصة. وتراه يسعى إليه كما يسعى العاشق إلى محبوبته. وأنا أعـــرفه مـــنذ أكثر من خمسة وعشرين عاماً. وأعرف عنه ذلك الاندفاع المستمر الصارم المدهش نحو المسرح. وها هو، بعد كل النجاحات والإحباطات التي أصابته طوالِ هذه المدة الطويلة يُقْدِمُ على هذه المحاولة الضخمة التي تعجز عنها مؤسساتُ الدولة، مستعيناً بمجموعة من (هواة المسرح) لتقديم (جبل الماس). و(الهواة) هنا لا تعني المبتدئين بل تعني العاشقين.

كـــتب الـــنص المسرحي الدكتور زهير براق والدكتور فاهيه سيسيريان. وكتب الأشعار الشاعر المبدع يوسف طافش. ووضع الألحان سمير كويفاتي ذو الباع الطويل في التلحين الموسيقي. وكان الغناء بصوتين جميلين هما صوت صفوان العابد

وصـــوت سلوى جميل. وقام بالتمثيل مجموعةٌ كبيرة من الممثلين. وأدى الرقصات (فـــرقة ساردارباد) الأرمنية. وحَزَمَ هذه المجموعةَ الكبيرةَ في بوتقةٍ واحدة المخرج رضوان سالم.

ومن المعروف في الأعمال الاستعراضية الغنائية أن عمادها الأساسي حكايةٌ طريفة غريبة. لكنها يجب أن تكون بسيطة. فلا يكون فيها الصراعُ الدرامي عميقاً بل يكون حاراً وحاداً ومثيراً. وحرارةُ الصراع وبساطةُ الحكاية وطرافتُها هي التي تتيح للجانب المسرحي أن يتوازن مع الجانب الموسيقي. فإذا انشغل الكاتبُ بالحبكة الدراميـــة المتأججة العميقة، وجب على الفعل المسرحي أن يتلاحق وعلى الصراع الدرامي أن يتصاعد بحيث يصبح الغناءُ والرقصُ زيادةً مُهْلِكَةً للعمل المسرحي ينفر مـــنها المتفرج لأنها تشغله عن الحكاية. وإذا انشغل المؤلف بإبراز الجانب الموسيقي الغـــنائي الراقص دون حكاية مثيرة طريفة، أصبح العمل المسرحي (حفلة طرب) وخـــرج عـــن ميدان المسرح. وتأكيداً على صفات الحكاية في الأعمال المسرحية الاستعراضـــية، أرجـــو مـــن القارئ الكريم أن يتذكر ما شاهده منها في الأفلام والمســـرحيات المنقولة في التلفزيون. وليتذكر أيضاً بعض المسرحيات الكبيرة التي حولهـــا المخرجون إلى مسرحيات غنائية، وكيف جرَّدها المخرج من تلاحق الحبكة وحدة تصاعد الصراع محتفظاً بالجانب المثير المدهش من غرابة الحكاية.

وقـــد أدرك كاتـــبا (جـــبل المـــاس) هذه الخصيصةَ الدقيقة في الأعمال الاستعراضية. فجاءت حكايتُها بسيطة وطريفة. فسكان "الجبل الأخضر" يحتفلون بعيدِ انتصارِهم على حكامهم السابقين الظالمين وتنصيبِ الحاكم العادل الذي وفَّر للـــناس الأمـــنَ والعيشَ الكريم. لكن الجبل الأخضر يُخفي تحت أشجاره الوارفة مـــنجماً مـــن المـــاس. وبعضُ أعوان الحاكم – ومعهم أخوه عامر – يطلبون منه استخراج الماس حتى يَفيض المالُ بين أيديهم. إلا أن الحاكم يرفض ذلك رفضاً باتاً لأن الأشجار عنده أغلى من كل شيء.

وكان يمكن لهذا الجبل الجميل أن تستمر حياةُ سكانه بهناء وسرور لولا أن

جيرانــه – وهــم أعــداؤه في الوقت نفسه – يريدون استخراج الماس لحسابهم. فيرسلون إلى قصر الحاكم العادل فتاة جميلة (سارة) تسمي نفسها (هالة) يحبها أخو الحــاكم ويطلبها للزواج. فتقبل الزواج منه بشروط هي أن يصبح حاكماً وغنياً. فيتآمر الأخ على أخيه ويسجنه في قبو مظلم، ويتولى شؤونَ الحكم بعده. وينصِّبُ نفسَــه مــلكاً عليهم ويتزوج محبوبته، ويوقِّع مع الجيران الأعداء صكاً باستخراج الماس. وإذا بالجبل الأخضر يتحول إلى جبل من ماس. لكنه جبل عارٍ عن الأشجار مليءٌ بالأتربة. وتنجب لــه الزوجة الخائنة ولداً ذكراً تسميه (إبراهيم) أمام أبيه، وتســميه (أبراهام) لنفسها. وترسل ولدها إلى أهلها ليتربى على كره أبيه. ويحكم الملك الجديد شعبه بالظلم. فتولد معارضةٌ قوية يقودها زوجةُ الحاكم العادل وأبوها. وتتحول المعارضة إلى رغبة بالثورة على الظلم.

وتــدور الأيام. ويراجع الملك نفسَه فيجد أنه قضى على أخيه ولم يحقق في عهده إلا الفساد. ويكاد يتخلى عن كل شيء. وهنا يشعر الجيران الأعداء بالخطر. فيرسلون ولده أبراهام ليقتله بالسم. لكن الزوجة التي بدأت زواجها بالغدر تشعر بــالحب نحــو رفيق العمر، وتعترف لزوجها بحقيقتها وبمحاولة قتله. وتحاول إقناع ولدها بالتخلي عن قتل أبيه. إلا أنه يصر على قتله رافضاً معاني البنوة لأنه تربى على يــد قتلةٍ مجرمين. ويضع الولدُ السمَّ في كأسِ شرابٍ ليقدمه إلى أبيه. وإذا بالزوجة تقــف موقفــاً مدهشــاً حين تبدِّل الكؤوسَ وتقدم لولدها الكأسَ المسموم إنقاذاً لــزوجها. ويهرب الملك. وينتفض الشعب ويهجم على القصر. وتنتهي المسرحية والشعب يحتفل بانتصاره على الظلم.

لقــد جمعــت الحكاية كل ما يُطلَب في حكاية الأعمال الاستعراضية من البساطة والوضوح والغرابة والإثارة. وما أفتن مشاهدَ الغدر بالحاكم العادل يقوم بها أخوه ابنُ أمه وأبيه. وما أدهشَ مشهدَ محاولةِ قتل الولد لأبيه. وما أجمل مشهدَ اعــترافِ الــزوجة الخائنة لزوجها بالحب والخيانة معاً. لكن هذه الحكاية الطريفة جاءت في صراع حاد محسوب بدقة بحيث يحافظ على حرارة سير الحكاية، ويسمح

للمشاهد الراقصة والأغاني أن تأتي من ضمن سياقها بحيث توازن - بدقة ورهافة - شقَّا العرض وهما: الفعلُ المسرحي وتتابعُ الحكاية من ناحية، ومشاهدُ الرقص والغناء من ناحية ثانية، بحيث كنا نشعر أن العمل المسرحي يؤدي إلى الغناء وأن الغناء يمهد للعمل المسرحي.

وكان يمكن لهذا العرض أن يحقق أعلى نسبة من النجاح لولا أخطاء صغيرة وقـع فيهـا العرض فجعلته يفقد بعضاً من توهجه. وهذه الأخطاء يمكن تلافيها ببساطة ودون أن يتأثر التركيب العام للمسرحية.

أول هذه الأخطاء أن المسرحية مبنية في ثمانية وعشرين مشهداً. وبعضُ هذه المشاهد لا يزيد عن دقيقة أو دقيقتين. أي أن إطفاء الإضاءة تم ثمانيةً وعشرين مرة، وأن إعـادةَ الإضـاءة تمـت ثمانية وعشرين مرة أيضاً. وفي كل مرة كان الإطفاء يسـتغرق ربع دقيقة تقريباً وكانت إعادة الإضاءة تستغرق مثل ذلك. ولو جمعت أرباع الدقائق هذه لوجدت أن الزمن طال ما يقرب من عشر دقائق هي في حساب العـرض المسـرحي زمنٌ طويلٌ يقتل أيَّ تصاعدٍ في الحكاية، ويجعل المتفرج يشعر بالفتور. ولا يقع اللومُ في هذه الإطالة على المخرج. فإن جهاز الإضاءة في مسرح نقابة الفنانين في حلب يعجز عن التلاحق السريع في عملية الإظلام والإنارة. وكل مـا أرجـوه من المخرج أن يجد طريقةً يتغلب بها على هذا العيب الذي وقعت فيه المسـرحية غصـباً عنه. يُضاف إلى ذلك أن بعض المشاهد لا لزوم لها. فإذا حذف المخـرج بعـض المشـاهد وضمَّ بعضها إلى بعض، وقلَّل زمنَ التوقف في الإطفاء والإنـارة، فإن المسرحية تختصر زمناً زائداً من ناحية، وتمنع المتفرج عن التراخي في متابعة العرض.

ثـاني الأخطاء أن المخرج وأكثر الممثلين اندفعوا وراء الحكاية التي تتخذ شكلاً تاريخياً فوقعوا في بعض نمطية الأداء التقليدي فخسروا الأداءَ الواقعيَّ البسيطَ السمحَ الذي يخلصهم من كثيرٍ من المبالغة واللهجة الخطابية. ويمكن، بكل بساطة، أن يتخـلص الممثـلون مـن الحركات الانفعالية لكي يردوا الحكاية إلى بساطتها

وحيويتها.

ثالثها - وأخطرها - محاولةُ إسقاط المسرحية على الصراع العربي الإسرائيلي. وفي المسرحية كثير من المفردات التي توحي بأن الأعداء هم اليهود. وهذا التوجه الذي أرادوه خفيّاً فكان شديد الوضوح، جرَّ العرضَ إلى كثير من الإرباكات الفكرية، ودفعهم إلى تحويل بعض أجزائها إلى حفلات خطابية مباشرة تربك التصاعد الدرامي وتجعل الصلة بينها وبين المتفرج تفتر. خاصة وأن الفعل الثوري الجميل يقوم به الممثلون والحكاية فلا داعي لتأكيده بالكلام. ويمكن أن تُحذَفَ هذه المشاهد وأن يُجرَّد العرض من الإشارات المباشرة إلى العدو الصهيوني. وعند ذاك تصبح المسرحية حكاية شعبٍ محبٍّ للسلام والحرية والسعادة، ينقضُّ عليه أعداؤه بالمؤامرات والحرب. ويمكن للمتفرج عند ذاك أن يفسر المسرحية على أنها حكاية الشعوب الآمنة التي تتعرض للعدوان. كما يمكن له أن يصرفها إلى حربنا مع عدونا. ويكون تفسير المتفرج في الحالين نابعاً من إيحاءات في المسرحية ومن همومه الشخصية. وقد فهمتُ من الدكتور زهير أنه لم يقصد مع زميله الكاتب فاهيه سيسريان هذا التفسيرَ وإنما أُلصِق بالعرض لأنه مشاركٌ في أيام خان الحرير. وبذلك لا يحتاج التخلُّصُ من هذا التفسير إلا أن يُشطَبَ ذكره عن دليل العرض.

إن عرض (جبل الماس) مغامرة ضخمة تعيد إلى الأذهان محاولات المسرح السوري في ميدان الاستعراض المسرحي. ويضيف إلى النشاط المسرحي السوري نوعاً لم يعرف مثلَه إلا في القليل النادر. فإذا أضفنا إلى ذلك أن فريق العمل المسرحي يقدم هذا العرض مجاناً، أدركنا مدى الحماسة والحيوية والصدق التي حوّلت عرض (جبل الماس) إلى قطعة ماس إنسانية رشيقة جميلة. وفوق هذا كله وبعد هذا كله، أحسستُ وأنا أشاهد العرض وأرى احتشادَ الناس فيه، كأن حلب تقول لنا: (إنني هنا مهما تضعضع أمر المسرح في جوانبي لأمرٍ خارجٍ عن إرادة أهلي والعاملين في حقل مسرحي. فأنا قطعة الماس التي قدمت "جبل الماس").

الفصل الثاني

جهات ومهرجانات

- المسرح المدرسي
- مهرجان الهواة
- المسرح العمالي ومهرجانه
- المسرح الجامعي

أولاً

المسرح المدرسي

تمهيد

ترافق نشوء المسرح المدرسي في سورية مع نشأة المسرح فيها. فمنذ بداية ثلاثيـــنات القرن العشرين برز المسرح المدرسي من كتابنا (المسرح السوري في مئة عـــام ١٨٤٧ - ١٩٤٦)لـــنرى أهميةَ ودورَ المسرح المرحلة الابتدائية حتى نهاية المرحـــلة الـــثانوية. وكان تأثيره قوياً طاغياً. ويمكن الرجوع إلى المدرسي في نهوض الحركة الثقافية والوطنية.

وبقي المسرح المدرسي حتى نهاية ستينات القرن العشرين يحتل هذا الدور. وكان من تقاليد المدارس الابتدائية والإعدادية والثانوية أن تقيم حفلة في نهاية العام الدرسي تضم فقرات متعددة كان (المشهد المسرحي)واحداً منها. كما كانت تُقَدَّم أثـــناء العـــام الدراسي مسرحياتٌ تساهم، بشكل عام، في إنهاض الشعور الوطني والقومـــي. وكثير من الممثلين الذين صاروا نجوماً لامعة في المسرح السوري بدؤوا نشاطهم في المدرسة.

واســـتكمل المســـرحُ المدرسي عدته في عام ١٩٧٠ حينما أقام مهرجانه الســـنوي الذي استمر عدة سنوات. ثم انفصل المسرح المدرسي إلى قسمين: قسم خـــاص بالأطفال ويتبع (منظمة طلائع البعث). وقسم خاص بالمرحلتين الإعدادية والـــثانوية ويتـــبع (اتحـــاد شـــبيبة الـــثورة). ولم تلبث المنظمة الأولى أن أقامت مهرجاناًســـنويا لمســـرحيات الأطفـــال. وأسرعت المنظمة الثانية إلى إقامة عروض مسرحية بشكل دائم. وتجمع هذه العروض في مهرجان خاص بها.

وســـوف نقـــف عند عرضين مسرحيين للمسرح المدرسي وعند مهرجانه الثالث.

١
العرض المسرحي (الصامدون)

تأليف وإخراج: طاهر التركماني

تقديم ثانوية القدس في حمص على مسرح ثانوية الزهراوي عام ١٩٦٩

(الصامدون)ومجالات المسرح الحديث

جريدة (العروبة) الحمصية - ١٩٦٩/٦/٥

تسير مسرحية (الصامدون) على منهج حديث في المسرح. وبالضبط تقترب من مسرح "بريخت". وبذلك تضمن لنفسها - كما أراد الأخ طاهر كاتبها - وجهي الخير والجمال. فهل تحقق ما أراده الكاتب؟

والكاتب الألماني "بريخت" أحدُ أعمدة المسرح في العصر الحديث، والفنانُ الذي قلب مفاهيم المسرح الذي استمر يسير على مبادئ أرسطو منذ ثلاثة وعشرين قرناً. فكان ثورةً على القديم. ولكنها ثورة تبحث عن عِوَضٍ للقديم وبديل. ومسرح بريخت هو المسرح الملحمي التوجيهي الذي يلتزم بقضايا الإنسان ويهدف إلى تغيير العالم انطلاقاً من مقولة ماركس (علينا أن لا نفسر العالم بل أن نغيره). ووسيلته إلى ذلك كسرُ الإيهام التقليدي لجعل المتفرج يناقش ويفكر ويجد السبيل إلى التغيير. وكسر الإيهام التقليدي هو جوهر مسرح بريخت ومنطلق ثورته على تقاليد أرسطو. وهو الذي سماه (التغريب). ومضمونه الأساسي أن يبقى الممثلُ والمتفرجُ على علم تام طوال عرض المسرحية بأن ما يراه تمثيلٌ في تمثيل، وأنه ليس واقعاً. وبينما كان المسرح التقليدي الأرسطي يوهم بالواقع ويستخدم كل الوسائل ليحقق اندماج الممثل والمتفرج، فإن المسرح (اللاأرسطي)يكسر هذا الإيهام مستخدماً كل الوسائل التي تحقق هذه الغاية. ومن ذلك أن يتجه الممثل إلى الجمهور

يخاطبه ويشرح له ما يجري. ومن ذلك أيضاً استخدام الجوقة (الكورس).

ويبدو أن أكثر كتابنا المحدثين يتجهون هذا الاتجاه ويسيرون على نهج "بريخت" في كسر الإيهام بالواقع مستخدمين أبسط الوسائل وأقلها كلفة وأكثرها إثارة للجمهور وهي (الجوقة). يدفعهم إلى ذلك أن بريخت يمثل في أوروبا المسرحَ اليساري الذي يمزج بين الثورة على التقاليد المسرحية والثورة على مواصفات العالم البورجوازي. ومنهم صديقنا طاهر التركماني في مسرحية (الصامدون). ولننظر أولاً إلى ما قدمه في مسرحيته.

يفتح الستار عن زنزانة في الأرض المحتلة تقبع فيها فتاتان عربيتان سُجِنتا بتهمة الاشتراك في منظمة فدائية. ولكنهما صامدتان فلم يستطع السجان الجلاد بكل أفانين تعذيبه أن يستلَّ منهما خبراً صغيراً. وهما مؤمنتان بعدالة القضية. فقد هجرت سعادُ بيتها وأولادها. وهجرت سلوى جامعتها رغم إغراء شهادة الهندسة التي ستعمل بها في الكويت بلد النفط والذهب والترف. فإذا دخل السجان ليجبرهما على البوح بالسر، ردتاه رداً عنيفاً. أو إذا حاول إلانةَ قلبيهما بإثارة شعور الأنثى الطرية اليدين الناعمة الجسد، صرختا في وجهه وأفهمتاه أنه لن يأخذ منهما خبراً. وهنا يحتدُّ السجان ويطلب من الجندي المرافق له أن يأخذهما إلى غرفة التعذيب. وحينما تخرجان تُطفَأ أنوار المسرح وتبرز الجوقة مؤلفة من أربع فتيات يتحدثن إلى الجمهور مجتمعاتٍ وفرادى.

وبلعبة النور والظلام، تعلن للجمهور أن الصمود مستمر وأن المعركة قائمة. ثم يُطفَأ النور للمرة العاشرة أو الثانية عشرة – لم أعد أدري – لتعود الفتاتان إلى الزنزانة منهكتين دون أن يستطيع السجان الشرس والغول الفاجر أن يُنطِقَهما بحرف. ويعود السجان مغضباً فيطلق النار على إحداهما. وهكذا تتم الجريمة فتعود الجوقة إلى الزنزانة لتحبس على السجان أنفاسَه ولتجعله يعترف بأن قوته هباء وأن الخوف في ضميره وأن أحلامه بالشمس والبرتقال وأرض الميعاد قد هدمتها زنودُ الفدائيين السمر، الرجالِ منهم والنساء. فيرتمي على الأرض متعباً. وتتقدم الجوقة

إلى الجمهور لتخاطبه – ويستحسن أن يكون ذلك شعرا على الطريقة البريختية – لتؤكد له من جديد الصمودَ والقتال.

هـــذه هي مسرحية (الصامدون)كما أرادها كاتبها. قوميةَ الهدف توجيهيةَ المضمون حديثةَ الأداء شعريةَ اللغة. ونسأل من جديد: هل حقق الكاتب ما يريد؟

أما كونها حديثةَ الأداء فقد نسي الكاتب شيئاً صغيراً وهاماً هو أن المسرح البريختي في ثورته على المسرح التقليدي يتضمَّنه ويعلو عليه. أي أنه يأخذ منه مبادئ التكنيك التي لا يمكن بدونها أن يسمى المسرحُ مسرحاً سواءٌ في مجريات الحدث أم في تصوير الشخصيات. فالحدث المسرحي هنا معدوم. والقصة لا وجود لها. ومن الخطـــأ أن نظـــن أن دخول السجان وخروجه وإطلاق بعض الرصاصات يمكن أن توجِدَ هيكلاً لحدث مسرحي لم يبق منه إلا ظواهره التافهة. ومن الخطأ أيضاً أن نظن أن إدخـــال الجوقة إدخالاً مفتعلاً يمكن أن يبني مسرحاً حديثاً. فالجوقة في المسرح الحديث تشارك في تنمية الحدث وفي تطويره وفي إيصاله إلى غايته المرجوة. ويكون دخولها من ضمن الحوار المسرحي. أما هنا، فليست الجوقة معروفة الطابع ملتحمةً بالكيـــان المسرحي. ثم.. ما المقصود منها؟ هل يقصد بها ضمير الأمة العربية الخالد الأبدي؟ إذن، فقد تحدثت الفتاتان بما يغني عنها. أهي لإثارة الجمهور بشيء جديد غريب؟ إذن، فقد أدت إلى التصفيق الحاد الذي يشبه مقاطعة الجمهور لخطيب بليغ أثاره برنين إيقاعه.

وذلـــك هو الجانب الأول من سقوط المسرحية المتمثل في انعدام التكنيك الفني وفشل إدخال الجوقة.

والجـــانب الثاني هو انعدام الشخصيات وعدم وضوحها. فما هي الصورة الـــتي يمكـــن أن ترسمها لشخصيةٍ تراها على المسرح تتحدث عن القتال والصمود وحـــده؟ أ يمكـــن لهذا – وهو شيء معروف من قبل – أن يبني شخصية مسرحية بأعماقهـــا وأغوارها وصراعها مما يُشعرنا بوجودها؟ ولعل أطرف شيء أن شخصية السجان الصهيوني بدت أكثر وضوحاً حين تحدث عن خيبة آماله.

ومع ذلك، فالكاتب مشكور لأنه يحاول متابعة تطور المسرح وإن كان التقليد مشوهاً وناقصاً مفتقراً لعناصر تكوين المسرح فيما لوكان المضمون عميق الارتباط بالقضية التي يتحدث عنها. ولكنه - وهنا مصيبة المصائب - جعل من مسرحه الملحمي التوجيهي منبراً للخطابة. وحاول أن يغطي ذلك بتلك اللغة الممسوحة. وكل الذي يريد أن يقوله هو أن العرب صامدون ولن يستطيع الغازي أن يحطم هذا الصمود، وأن الصهيوني شرس إلا أنه جبان. يتشدق بالشرف ولكنه كذاب. وهذا تناول أكثر من سطحي لمشكلة تعتبر أخطر قضية يواجهها العرب في العصر الحديث.

إن المسرحَ الملتزم بشكل عام ومسرحَ بريخت بشكل خاص، يتناول التفاعل الاجتماعي والتطور التاريخي ليشرحه ويحلله كي ينير ذهن المتفرج في محاولة للتفكير والتغيير. فإذا قلت لي إن العرب صامدون، فماذا يثير في ذهني؟ أ ليس هذا هو الكلام الذي شبعنا منه؟ أ ليس هو الضربة القاصمة التي جعلت من أدب الالتزام أدباً منفصلاً عن حركة الجماهير العربية التي تريد أن تعرف الأسباب لتصل إلى النتائج؟ وعدونا.. أ يكفي أن نقول عنه إنه شرس ولكنه رعديد؟ يدعي الشرف إلا أنه غدار؟ أ هكذا نفهم عدونا؟ أ ليست هذه مشاركة في تكريس السطحية الهامشية التي نعالج بها أكثر مشاكلنا؟

إن الكتابة للمسرح تتطلب تمثلاً واعياً لفن المسرح وأصوله الخفية الدقيقة. وإن الالتزام في المسرح أصعب وأشق لأنه يتطلب أن تثير ذهن المتفرج حول أمر يعرفه تماماً وقد لا يكون مستعداً لمناقشته لأنه صار عنده من البدهيات. ويبدو لي أن كاتبنا قد أخطأ السبيلين. ومع ذلك فإن في أعماقه بذور الكاتب المسرحي. وهذا وحده مكسب كبير.

٢

العرض المسرحي (السيد)

تأليف: كورني

إخراج: يوسف حرب

تقديم (معهد الحرية) على مسرحه عام ١٩٧١

مغامرة "كورني" في معهد الحرية

(الثورة) - ١٩٧١/٥/٢٥

منصـــة المسرح ليست إلا فجوة في جدار. والقاعة الفسيحة صُفّت فيها كـــراسٍ تنذر بضجيج قريب. وفتيان المعهد وفتياته يروحون ويجيئون بغير هدف. وينتشـــرون حولهم تلك الفوضى المحببةَ التي يتيح بها الطلاب لنا كثيراً من الدهشة المسرورة فيما هم يحاولون إخفاءها. أما الأساتذة فلم يكونوا أقل من طلابهم انفعالاً وإن كـــان وقارُ السن وموضعُ الإشراف يفرضان عليهم واجباً ثقيلاً في كبت هذا الانفعال. وليس هذا عليهم بكثير. فهم يقدمون (السيد) لكورني. ويغامرون ويغامر معهم الكاتب الكبير في عرضٍ مسرحيٍ تُخشى منه العواقب.

ويطـــرح السؤال البغيض نفسه: هل يستطيع هؤلاء الفتية الذين مازالوا يُجَرِّرون آلةَ الحلاقة على ذقونهم كي ينبت الشعر إيذاناً بالرجولة، وهاتيك الفتيات الـــلواتي لم تكتمل لهن استدارةُ الأنوثة بعد، هل يستطيع هؤلاء أن ينفذوا إلى معاني العمـــلاق الفرنسي ويعيدوا على المنصة الضيقة المهزوزة صراعاً يغوص في أعماق الـــنفس الإنسانية وهي تعاني ذاك الشقاق الأبدي بين الحب الجامح وبين الواجب الثقيل التَّبِعات؟

ويــبدأ العرض. ويتحرك الفتيان. وإذا بالصمت يرين على القاعة. وتنثال كلمات (كورني) من بين الأفواه الفتية.

كان الحياء يقيد حركاتهم بل يقلبها إلى حركات طفولية بريئة. ولكن هذا الحياء لم يستطع إيقاف الكلمة في حناجرهم. ولم يمنعها من إضفاء جو المأساة وهي تمضي في ذاك الصراع الأبدي. ويفوز كورني ومعهد الحرية في مغامرقما الجريئة.

صــحيح أن الكاتب الفرنسي لم يسمع كلماته تُجلجل بها أشداق ممثلين محــترفين يخلعون عليها من موهبتهم المدربة عمقاً جديداً. ولكنه، لا شك، قد فاز بقسط وافر من الحيوية والإخلاص.

وينتهي العرض. فترى على الوجوه انفعالَ الفرح الذي يحاول الهدوءَ فلا يســتطيع. وتخرج من القاعة وأنت تسأل نفسك سؤالاً جديداً: لماذا نفهم المسرح المدرسي على أنه أعمال صغيرة؟ لماذا نضيِّق على طلابنا وطالباتنا أفقَ الإبداع ولا ندفعهم إلى مغامرات فنية كبيرة تفجِّر منهم طاقات مخزونة؟

شكراً لمعهد الحرية وشكراً ليوسف حرب.

٣

حول مهرجان المسرح المدرسي الثالث

مكان المهرجان مدينة حمص عام ١٩٧٢

مجلة (جيش الشعب) – صيف ١٩٧٢

لا شيء يعادل أهميةَ المسرح المدرسي إلا مزالقُه الخطرة. فبمقدار ما يكون وسيلة تثقيف ومتعة، يمكن أن يصبح وسيلة تخريب على الدرجة نفسها من الفعالية والأثر لأنه ليس مجرد عروض مسرحية، وإنما هو مشاركة فعلية من الطلاب يتأثرون بها حين يقدمونها أو حين يشاهدونها، خاصة وأن هذا التأثير يستهدف فترةَ الطفولة واليفاعة. وهي فترة حاسمة في التكوين النفسي والفكري والفني.

هذه الخطورة توجب إخضاعَ كل فقرة من فقرات المسرح المدرسي، صغيرةً أم كبيرةً، غناءً كانت أم رقصاً أم تمثيلاً، لمقاييس دقيقة تتناول مضمونها وطريقة أدائها ومدى تناسب مستواها الفكري مع الطلاب ومع طبيعة الظروف التاريخية التي نمر بها.

فماذا تم في المهرجان الثالث للمسرح المدرسي؟ هل كان معبراً عن أهداف المسرح المدرسي؟ هل وضع مواهب الطلاب في إطارها الصحيح؟

لقد ضم المهرجان الثالث أقساماً ثلاثة:

- الأعمال الغنائية (الأوبريت – اللوحات الغنائية – الأناشيد – الأغاني – القطع الموسيقية – الرقصات)
- مسرح العرائس
- التمثيليات

الأعمال الغنائية والموسيقية

استغرقت الأعمالُ الغنائية أكثر نشاط المهرجان. لكن التجديد والإجادة

قـليلان. فالأناشـيد – وقد أخذت جانباً كبيراً – عادية شبيهة في طريقة تأليفها وتلحيـنها بمـا عرفـناه منذ أعوام كثيرة. وهي تدور في العموميات التي لا تمس مشاكلنا القومية مساً صحيحاً. أو تقترب من الدعاية الصارخة.

أمـا الأغاني واللوحات الغنائية والرقصات فقد كانت كثيرة أيضاً. وكان أكثرها تافهاً.

فرقصات السماح تكررت مرة بعد مرة. وكانت خليعة ماجنة. والمشكلة في رقصـات السماح هذه أننا مازلنا نعتبرها من الفلولكلور الشعبي مع أنها ليست أكثر من بقايا حفلات القصور الصاخبة. وإذا وجب أن نحافظ عليها باعتبارها جزءاً مـن تراثنا الفني، فإن الواجب الأهم أن نجردها من مجونها وألا نسرف فيها. لكن فرق المحافظات أسرفت في السماح. وكلُّها بذلت له المال الكثير ثياباً فاحشة الغلاء فاحشةَ الزخرفة فاحشةَ الكشف عن المفاتن الجسدية. ويكفي أن نذكر أن واحدة مـنها وضـعت موسيقى (ألف ليلة وليلة) التي تغنيها أم كلثوم. وتركت الفتيات يرقصن عليها. ثم اعتبرت ذلك سماحاً وفولكلوراً.

ولم يقتصر الأمر على هذا. بل تجاوزه أحياناً إلى تقديم أغان مبتذلة تستدعي الإثارة الجنسية. وكانت هذه الأغاني وسيلة إلى التغني بقضايانا القومية. وكان هذا أسوأ ما وصل إليه المهرجان.

ومـع ذلك، فقد برزت أعمال جيدة. منها فرقة كورال حلب والمجموعة الغـنائية لإدلب والفرقة الموسيقية لدمشق بقيادة أحمد الأيوبي. كما قُدِّمت لوحاتٌ غـنائية تتمـثل فيها روح المسرح المدرسي كلوحة (قنبلة وجسد) لأطفال دمشق. ولوحة (نداء) لأطفال حمص.

وبالمقابـلة مـع رقصـات السـماح كان للرقصات والدبكات الشعبية صدى كبير برجولتها واتصالها بالروح الشعبية وبساطتها. نذكر منها أعمال الرقة والقنيطرة ودير الزور.

أمـا (الأوبريت) فقد كانت أقل الأعمال الغنائية. واقتصرت على عملين

فقط. هما (دارت الأيام) لدمشق. و(زنوبيا) لحمص.

(دارت الأيام) حُشِد لها الكثير من الإمكانات البشرية والمالية والموسيقية. وكانت، بعد هذا، جهداً ضائعاً ولعبة مزخرفة. فهي مجموعة من أغان لفيروز تغنيها فتاة صوتها قريب جداً من صوت فيروز. وترافق هذه الأغاني قراءةٌ سريعة للتاريخ العربي. وقد اختلط هذا الدرس التاريخي المباشر بالغناء الجميل والتهريج والعشوائية والرقص والثياب الجميلة. وعلى هذا، فإن (دارت الأيام) ليست أوبريت وليست مســـرحاً مدرسياً. وكل ما فعلته أنها مسخت شخصية الطالبة الموهوبة حين جعلتها ظلاً لمغنية كبيرة.

أمـــا (زنوبيا) فكانت عملاً متقناً جيداً. وقد استطاع مؤلفها عيسى أيوب وملحنها مرشد عنيني أن يجعلاها عملاً متقدماً في ميدان المسرح الغنائي المدرسي.

مـــن هذا كله نخلص إلى تقييم الأعمال الغنائية بأنها خرجت عن أهداف المسرح المدرسي في أغلبها. فلم تكشف موهبة ولم تُثَقِّف ولم تكن متعتُها بريئة.

وهـــنا نســـأل: ماذا فعلت لجنة الانتقاء التي زارت المحافظات؟ لقد كان باســـتطاعتها أن تـــلغي الفقرات السيئة أو المكرورة وأن تفرض شروطاً فنية معينة لتحقق غاية المسرح المدرسي.

مسرح العرائس

احتل مسرح العرائس بنوعيه: القفازي والخيطي، مكانين في المدينة: المركز الثقافي ومدرسة التمريض. واشتركت فيه أربع محافظات: دمشق – حلب– الرقة – إدلب. بينما لم يشترك في المهرجان الماضي إلا محافظة دمشق.

لكـــن الموضـــوعات التي طرحها كانت تتعلق بعالم الكبار لا بعالم الصغار كقضـــايا الـــزواج والطلاق. وهذا يدل على أننا لم نهتم بعد الاهتمام الكافي بهذا المسرح ولم نعرف ماذا يجب أن نقول.

التمثيليات

بلغ عدد المسرحيات ثماني مسرحيات لم تزد أطولُها على ساعة ونصف الساعة. وهذه التمثيليات الثمان - باستثناء ثلاثة منها - ليست أكثر من حواريات تطرح مشكلات بعيدة عن مشاكل الطلبة كمشكلة الزواج والمهر والطلاق. كما أن بعضها أسرف في عرض نماذج جنسية مفضوحة.

أما الأعمال الثلاثة التي يجب الوقوف عندها فهي (أنتيجون) لدمشق، و(الفيل يا ملك الزمان) لإدلب، و(الأشجار تنبت دائماً) لحمص.

مع (أنتيجون)نجد خطوة مسرحية متقدمة. فهي تحقق فائدة تعليمية لما يرافقها من شروح للمسرح وتاريخه وأصوله. وهي تستثير المواهب الدفينة. وتستدعي من الطلاب المشاهدين بحثاً عن المسرح وأصوله الفنية. وهذه كلها من أخص خصائص المسرح المدرسي خاصة وأن المخرج (رياض عصمت)قام بشيئين هامين: أولهما أنه قدم المسرحية على مسرح الحلبة مما يتطلب استعراضاً لتاريخ خشبة المسرح. وهذا يكمّل جانب التعليم والتثقيف. وثانيهما أنه درب مجموعتين كلٌّ منهما تقدم المسرحية يوماً. وهذا عمل يحتضن أكبر قدر من المواهب.

قد تكون (أنتيجون) عملاً مسرحياً كبيراً يتطلب وضعاً مسرحياً متطوراً لا تتمتع به إلا دمشق وبعض المدن الأخرى. لكنها تصلح مثالاً لما يمكن أن تفكر به مديريات التربية، ولما يمكن أن تحققه أعمال كهذه في مجال التعليم والتهذيب.

و(الفيل يا ملك الزمان)تأليف سعد الله ونوس وإخراج مروان فنري تكشف جانباً آخر من جوانب الوعي المسرحي. فحينما لا يتوفر نص محلي جيد يمكن - كما فعلت إدلب - تقديم أعمال معروفة تستثير همة الكُتّاب في المحافظة.

أما (الأشجار تنبت دائماً) تأليف سلام اليماني وإخراج رئيس أتاسي فهي تجربة حقيقية في ميدان كتابة المسرح المدرسي، لأن الكاتب ينحو فيها منحىً تربوياً أخلاقياً. ويمزج الواقعَ بالأسطورة والضحكةَ بالدمعة. ويغني للأطفال ويستثير

خيالهم. ويكتب لهم بلغتهم شعراً ونثراً. ويُمتعُ الكبار ويثير تفكيرهم كما يُمتِع الصغار. كل ذلك في خط اشتراكي سليم.

هذه المسرحيات الثلاث بتنوعها، تشكل منطلقاً صحيحاً في المسرح المدرسي يجمع بين الثقافة المسرحية وكشف الموهبة والتوجيه.

ملاحظات سريعة

١ – أعضاء اللجنة التحكيمية عشرة. سبعة منهم لهم أعمال في المهرجان.

٢ – أغلب فقرات المهرجان – وأكاد أقول كلها – لم تُعرض على جماهير الطلبة في المحافظات قبل عرضها في المهرجان. أي أن الغاية من المسرح المدرسي كانت دخول المسابقة في المهرجان وليس الاتصال بالطلاب.

٣ – لم يتم التعارف بين وفود المحافظات إلا في (المطعم). ولم تُعقَد ندوات فنية وثقافية لهم. واقتصرت المحاضرات على رؤساء الوفود والمشرفين. والسبب في ذلك طول مدة العروض. فهي تبلغ كل يوم ما يقرب من ثماني ساعات في ثلاثة أمكنة وأحياناً أربعة.

٤ – في كل محافظة كانت تتكرر أسماء قليلة في التأليف والتلحين والتدريب. ترى؟ ألا يوجد في محافظة يبلغ عدد سكانها نصف مليون نسمة إلا خمسة أشخاص يعملون في المسرح المدرسي؟ أهو احتكار فني أم كسل؟

وبعد

لا شك أن إقامة هذا المهرجان بالضخامة العددية والفنية التي تم بها يستحق الشكر والتقدير للجهود التي بذلت من أجله. وسيكون له نتائج باهرة في شتى الميادين. على أن يكون الإشراف أدق، وأن توضع طبيعة المسرح المدرسي في أذهان العاملين فيه حتى لا تتكرر الأخطاء الفادحة التي وقع فيها المهرجان الثالث.

ثانياً

مهرجان الهواة

في عـــام ١٩٧١ أقـــامت وزارة الثقافة (مهرجان الهواة) لجميع محافظات القطـــر العـــربي السوري. وكان موعده شهر أيلول من كل عام. وكان مكانه في دمشق. ولكي يكون المهرجان حافزاً على التطور والإبداع فقد قررت له جوائز في التأليف والإخرج والتمثيل. وكانت غاياته فنية وفكرية ومستقبلية.

أمـــا الغايـــة الفـــنية فهـــي إفساح المجال أمام المواهب الشابة لكي تقدم إبداعاهّا. وقد أثبتت دورات المهرجان الثمان أن الهواة يملكون طاقات إبداعية على صـــعيد التأليف والتمثيل والإخراج. فمن بين صفوفهم ظهر عدد كبير من أعلام المسرح السوري في التأليف والتمثيل والإخراج.

وأما الغاية الفكرية فتجلت في أن جميع الفرق التي شاركت فيه على مدى ثمانية أعوام التزمت بتقديم فن نظيف هادف إلى خدمة الوطن. كما كانت طليعيةً في أساليبها الفنية. وهجرت كلها أساليب المسرح التجاري. فكأن مسرح الهواة كان دعمـــاً للمسرح القوي النظيف الذي مايزال حتى الآن يعجز عن الوقوف في وجه المسرح التجاري.

وأما الغاية المستقبلية فهي تدعيم النشاط المسرحي في المحافظات لتحويله إلى مسرح رسمي متفرع عن المسرح القومي في دمشق.

وقد حقق المهرجان الغاية الأولى والثانية ولم يحقق الغاية الثالثة.

وقد أقيم المهرجان أربع سنوات في دمشق. ثم نُقِل إلى حلب. فبدأ يضعف ويتراجع حتى توقف.

(مهرجان الهواة) إضاءات مسرحية

(العروبة) - ١٩٧٤/٩/٢٩

انتهى منذ أيام المهرجان الرابع لفرق الهواة المسرحية. وكانت النتائج فيه أحسن مما توقعته وزارة الثقافة حينما أقرت هذا المهرجان في شهر أيلول من كل عام.

لقد برزت فكرة مهرجان الهواة بعد عشر سنوات من إنشاء المسرح القومي الذي رسَّخ الحركة المسرحية في القطر، ونقل أهمية المسرح إلى المحافظات. ولو رجعنا إلى نهاية الستينات لوجدنا أن بعض المحافظات (حمص - حماة - حلب)كان فيها وجودٌ مسرحي قوي لكنه أوَّليّ، وأن بقية المحافظات كانت تتحرك باتجاه المسرح. وكلا النوعين كان يؤكد وجوده ويضغط على العاصمة معلناً أنه لم يعد بالإمكان تجاهله. فكان هذا المهرجان تلبية لحاجة ملحة وتطورٍ مسرحيٍ ظهرت نتائجه الحاسمة في المهرجان الرابع الذي انتهى منذ أيام.

ويمكن تلخيص هذه النتائج بما يلي:

١ - منذ المهرجان الأول عام ١٩٧١ فوجئت دمشق بعدد من الممثلين الجيدين الذين قطعوا شوطاً كبيراً في الأداء المسرحي. وفوجئت في المهرجان الرابع بتفوق كثير منهم على المحترفين.

٢ - صارت فرق المحافظات ملزمة بالعمل المسرحي تتهيأ له وتهتم بتجويده. وكل حركة مسرحية لا يمكن أن تنمو إلا من خلال الأعمال المتوالية. وهذا يعني أن أكثر محافظات القطر تسير بشكل صحيح لإيجاد مسارح مستقلة فيه.

٣ - من خلال المهرجان نمت خبرة هذه الفرق. فبينما كان بعضها في المهرجان الأول لا يكاد يعرف الوقوف على خشبة مسرح حقيقية، فإنها سرعان

ما حملت إلى محافظاتها شكل المسرح وأصول التعامل معه مستفيدة من خبرتها بخشبة المسرح ومواصفاتها.

٤ – ساهم المهرجان في تشكيل فرق مسرحية ثابتة كان أبرزُها فرقَ حمص وحلب وحماة ودير الزور. وتشكيلُ الفرق الثابتة هو البداية الصحيحة لنشوء المسرح.

٥ – كان هذا المهرجان دافعاً لإيجاد الكاتب المسرحي. فأكثر المحافظات تذهب إلى المهرجان مقدمة نصوصاً محلية. وإذا كانت أكثر هذه النصوص هزيلة، فلا شك أن استمرار تمرس الكتاب بالمسرح مع ما يتاح لهم من نقد، سوف يؤدي إلى إيجاد كادر من الكتاب المسرحيين ينمو مع الأيام.

٦ – من مفارقات المهرجان اختلافُ موقف المسؤولين من الفرق المسرحية. ففرقة اللاذقية، مثلاً، قدمت لها المحافظة في المهرجان الثالث عشرة آلاف ليرة بينما لم تجد فرقة الرقة مكاناً للتدريب. فكانت تخرج إلى الهواء الطلق وتقوم بتدريباتها على ضوء القمر.

٧ – طرح المهرجان الرابع مشكلة من أهم مشاكل المسرح هي وجود المخرجين المختصين. فكل الفرق – وخاصة المتطورة منها – صارت تشعر بالحاجة إلى وجود المخرج المختص الذي ينقل تجربتها المسرحية من طور الهواية والبداية إلى طور الإتقان والخبرة العلمية.

لقد تزامن مهرجان الهواة مع مهرجان المسرح العربي الذي يقام في دمشق في شهر أيار من كل عام. ورغم أهمية المهرجان العربي الذي ينقل إلى سورية خبرة الوطن العربي المسرحية، فإن مهرجان الهواة لم يقلّ عنه أهمية لأنه الوسيلة الوحيدة لتصبح الحركة المسرحية في القطر متوازية مع العاصمة. ومع أن بعض أعمال الهواة كانت فجة وبدائية طفولية، فإن بعضها قطع شوطاً كبيراً ومتفوقاً، كما ظهر فيها تجارب مسرحية جريئة تعتبر نقاطاً بارزة في حركتنا المسرحية.

ثالثاً

المسرح العمالي ومهرجانه

تعتبر سورية رائدة في ميدان المسرح العمالي. ففي عام ١٩٧٣ أنشئت في مدينة حمص (فرقة المسرح العمالي) التي حملت مفهوم هذا المسرح بشكل صحيح. وخلال عامين انتشرت فرق المسرح العمالي في محافظات القطر بإشراف اتحادات عمال المحافظات. وسارع الاتحاد العام لنقابات العمال إلى احتضان هذه الفرق بإقامة (مهرجان المسرح العمالي)عام ١٩٧٦. وقد شارك في المهرجان الأول ست فرق مسرحية. وسرعان ما صار هذا الرقم يزداد كل عام.

ولتشجيع الفرق العمالية وضع الاتحاد العام للمهرجان جوائز على غرار مهرجان الهواة. وقد وجدتُ – منذ المهرجان الأول – أن هذا المهرجان يختلف اختلافاً كبيراً عن مهرجان الهواة. فهو ليس جمعاً لعروض مسرحية لا رابط بينها إلا (العمل المسرحي). بل هو اجتماعٌ لفرق مسرحية متنوعة الأساليب لكنها محددة الهدف هو التعبير عن الطبقة العاملة في طموحها نحو الاشتراكية. فكانت الجوائزُ هنا مدعاةً لتفرُّقِ صفوفِ العاملين في المسرح العمالي وليست حافزاً على التنافس الشريف. ولذلك سعيتُ إلى إلغاء الجوائز مع أن فرقتنا المسرحية كانت تحصد معظم هذه الجوائز. وبعد إلغائها صار المهرجان العمالي مجالاً للتنافس الكبير في تمتين المسرح العمالي. ونشأ بين العاملين فيه صلاتٌ واسعةٌ لا تكف عن البحث في سبل تطوير هذا المسرح. وكان نتيجةُ ذلك أن كثيراً من عروض المسرح العمالي كانت تقدم عروضها في عدد من المحافظات السورية. وبذلك حقق المسرح العمالي الشيء الذي يطمح إليه المسرحيون باستمرار وهو تقديم عروضهم بشكل دائم في المدن السورية.

وقد أقام المهرجان عشر دورات متتالية ثم بدأ يضطرب. وانتهى إلى إقامته كـــل عدة أعوامٍ مرةً دون أن يستعيد ألقَه السابق. وبعد أن كان اجتماعاً للفرق المســـرحية ذات التوجه الفكري الواضح، غدا جمعاً لفرق مسرحية لا يربط بينها رابط. فخسر المسرح العمالي تلك المكانة الرفيعة التي كانت لـــه. فانحسرت هذه الفرق ولم تعد تتابع عملها المسرحي باستمرار. فإذا تم الإعلان عن مهرجان عمالي مسرحي، قامت اتحادات بعض المحافظات بلملمة بعض العناصر المسرحية التي تقدم عملها في المهرجان ثم تنحل.

يضاف إلىذلك أن الندوات التي كانت تقام حول عروضه المسرحية كانت أنضـــجَ الندوات وأشدَّها تركيزاً على قضايا المسرح الفكرية والفنية. وسبب هذا الـــتركيز الواضح هو أن الفرق المشاركة الواضحة الهدف، كانت تعرف مشاكلها كمـــا تعرف القضايا التي يجب أن تناقشها. وتعرف في الوقت نفسه ضرورة تطوير العمل المسرحي في آفاقه المتعددة وأساليبه المتطورة.

لقـــد حضـــرتُ عشرات المهرجانات السورية والعربية. وسمعتُ مناقشة عروضـــها المسرحية وشاركتُ فيها. لكن كل هذه المناقشات كانت تتمحور حول العمل المسرحي وحده دون النظر إلى مدى ترابطه وتلاحمه الفكري والفني بغيره من العروض. فكأن كل عرض مسرحي جزيرة صغيرة منفصلة عن غيره. أما مناقشات عـــروض المســـرح العمالي فقد كانت تتناول العمل المسرحي وحده باعتباره عملاً إبداعيـــاً يحمل سمات المشاركين فيه. ثم تتناول موقع هذا العمل في المسرح العمالي ومدى انطباقه على مفهوم هذا المسرح.

* * *

حول المسرح العمالي ومهرجاناته سنورد ثلاثة مقالات. والملفت للنظر أن المقال الثاني منها نشر في مجلة (العامل) التي كان اتحاد عمال حمص يصدرها. وقد قام العمال في مصانع حمص بتوزيع هذا المقال على أوسع نطاق وبدراسته ومناقشته. وعـــندما قدمـــنا عملنا المسرحي بعد نشره، كانت مناقشاتهم حول المسرحية التي

عرضناها لهم تتمحور حول ما ورد في المقال. وكثيراً ما كان أحد العمال المحاورين يبدأ كلامه بقوله (ورد في مقالك كذا وكذا..) ثم يبدأ محاكمة العمل المسرحي على فقراتٍ من المقال. وأعترف أنها كانت مناقشة حامية كانت تزداد حدة وحرارة عاماً بعد عام. ثم كان هذا المقال واحداً من عدة مقالات نشرتْها هذه المجلة المتواضعة عن المسرح وعن دوره في الحياة وعن تاريخه وأهم مراحله العالمية والعربية والسورية. وكان هذا دليلاً على أن الطبقة العاملة بتنظيمها النقابي كانت شديدة الاهتمام بالمسرح عموماً وبمسرحها العمالي خصوصاً.

ومثالاً على الاهتمام بالمسرح في وجهه المشرق نذكر أن عمال منطقة الرميلان، وبعد أول عرض مسرحي قدمته فرقتنا لهم، رفعوا عريضةً إلى تنظيمهم النقابي يطلبون فيها عدم استقدام أية فرقة من المسرح التجاري علماً أن هذه الفرق كانت تجنى عندهم إقبالاً واسعاً ومالاً كثيراً.وظل هذا الألق الثقافي بين عمال هذين التجمعين حول المسرح عامة وحول المسرح العمالي خاصة أكثر من عشر سنوات. ثم أخذ ينطفئ بالتدريج مع تغير الواقع المسرحي العربي والسوري دون أن يقل الاهتمام بفرقتنا التي كانت آخر زيارة لها إلى هناك عام ١٩٩٨. ومايزال العمال في هاتين المنطقتين يرفضون المسرح التجاري رفضاً باتاً. ودليل ذلك أن إحدى الفرق التجارية تجرأت على الذهاب إلى هناك منذ عدة سنوات، فقوبلت بالمقاطعة والإهمال.

١

المسرح العمالي.. لماذا؟ وإلى أين؟

(العروبة) – ١٩٧٥/١/٥

تـأخذ المســارح العماليــة في البلدان الاشتراكية دوراً كبيراً في البنيان الاجتماعي والاقتصادي. وذلك بسبب الدور القيادي الذي تلعبه الطبقة العاملة في ظل النظم الاشتراكية.

وفي قطرنا العربي السوري تنمو الصناعة باطراد. وهذا النمو يتبعه حتماً نموٌ في قطــاع العمال. وينبثق عنه اعتمادُ الاقتصاد الوطني اعتماداً كبيراً على الحركة العمالية. وبهذا النمو المطرد السريع، لا بد للطبقة العاملة أن يكون لها امتدادٌ ثقافيٌ وفنيٌّ يساهم في تدعيم النشاط الفكري العام للبلاد.

من هذا المنطلق يبرز المسرح العمالي ويأخذ دوره. فهو تجسيد حقيقي لنمو الطــبقة العاملة وتأكيدٌ على دورها لا في كيان البلاد الاقتصادي فحسب، بل وفي نشــاطها الفكري. وهو أيضاً أبرزُ صُوَرِه. على أن الحركة العمالية – حينما تبلغ مرحــلة النضــج والقوة – تصبح عنصراً فعالاً في كل مجالات الحياة. فتُفرِز منها المثقفين والفنانين. وتنتقل بالتدريج من مرحلة التثقف و التعلم ، إلى مرحلة التثقيف والتعليم. ويستمر بها الحال على هذا الشكل حتى يصبح في يدها القسطُ الأكبر من قيادة الحركة الثقافية إلى جانب القيادة في البنيان الاقتصادي.

لكن.. إذا كان المسرح العمالي قد برز إلى الوجود نتيجةً لهذا النمو المطرد في الطبقة العاملة، فما هي أهدافه؟ وما هي حدوده وشكله؟

أهداف المسرح العمالي بإيجاز: خدمة الطبقة العاملة وأهداف الشعب. غير أن هــذه الغايــة النبيلة قد تضيع عبر التنفيذ. فيتحول المسرح العمالي عن مهمته

الأساسية في توضيح حقوق الطبقة العاملة ودورها وتثقيفها لتأخذ دورها الفعال في المجتمع، إلى مجرد لعبة حلوة لا تخدم قضية ولا توضح هدفاً. وهذا التحول عن مهمة المسرح العمالي قد يأتي عن الظن السائد عند الكثير من الناس وهو أن (العمال) لا يستسيغون الأعمال الجادة ذات المدلولات الفكرية، وأنهم يطلبون الأعمال الترفيهية السطحية. بينما الحقيقة عكس ذلك.

إن الطبقة العاملة تطلب الترفيه والمرح. لكنها تطلب قبل ذلك، العملَ الجاد الذي يناقش قضاياها ويحلل واقعها. وإذا كان المسرح صورةً عن الحياة ومشاكلها وتحليلاً للواقع من خلال متطلباته الاجتماعية والإنسانية، فإن المسرح العمالي هو القادر على رصد صورة الحياة من خلال تطور قطرنا العربي السوري أولاً، ومن خلال نضال الإنسانية في سبيل تحقيق العدالة والخير ثانياً. ولعل مسرحية (الممثلون يتراشقون الحجارة) هي البداية الحقيقية للمسرح العمالي في محافظة حمص. فهي عمل جاد وضخم. فيه الضحكة الهادفة. وفيه مناقشة دقيقة للصراع الطبقي من خلال البناء الاجتماعي ومن خلال المعركة الدائرة بيننا وبين إسرائيل. وفيه تصميم على دور (الفقراء) الذين يحاربون ويبنون.

٢

المسرح والطبقة العاملة

مجلة (العامل) – إصدار اتحاد عمال حمص

عدد تشرين الأول – ١٩٧٧

رغم ضخامة حجم الطبقة العاملة في العصور الحديثة، ورغم أهمية دورها في التطور الاجتماعي والبناء الاقتصادي، فإن المسرح كان يتجاهلها باستمرار. وإذا تعرَّض لها فإنما ليسخر منها أو ليؤكد عجزها الفكري والنفسي.

ولم يكن هذا الموقف من المسرح إلا وجهاً للاستغلال الذي يمارسه النظام الرأسمالي على الطبقة العاملة. فإن إبعادها عن المسرح أو السخريةَ منها فوق خشبته، يعني إبقاءها خارج حدود الفعالية الاجتماعية والقدرة السياسية.

وفي بلدنا سورية، وفي بقية الأقطار العربية لم يكن للطبقة العاملة أي دور في الحياة المسرحية. ولم تكن الشخصيات المسرحية تضم أيةَ شخصيةٍ عمالية إلا على شكل (كمالة عدد) أو للسخرية منها. ولم تظهر في الوطن العربي كله مسرحية واحدة تهتم بالطبقة العاملة أو تأخذ شخصياتها منها.

فالمسرح العربي مايزال يتجاهل هذه الطبقةَ خوفاً منها. ومايزال يخدم أهداف البورجوازية التي تسعى جاهدة لقتل كل إمكانيات الطبقة العاملة وحجرِها عن دورها الفعال في الحياة الاجتماعية والسياسية.

لكن طبقتنا العاملة بما صار لها من حجم ودور، كان لا بد أن تفرز مسرحها الخاص بها، وأن تضع على خشبة هذا المسرح شخصيات عمالية تبين الوجود الحقيقي والفعال للطبقة العاملة.

ومن هنا ظهر المهرجان الفني السنوي الذي يقيمه الاتحاد العام لنقابات العمال في شهر تشرين الثاني من كل عام.

وليس هذا المهرجان إلا بداية لتأكيد وجود الطبقة العاملة وترسيخ فعاليتها في الحياة والبناء.

ومــع أن أكــثر الفــرق العمالية لم تعرف حتى الآن مهمتها ولم تتكامل عناصــرها ولم تتوضح أهدافها، فإن الدلائل تشير إلى أن السنوات المقبلة ستكون حاسمة في تشكيل مسرح عربي عمالي متكامل الملامح والصفات. يضع على خشبة المسرح شخصيات عمالية ويناقش قضايا الطبقة العاملة. ويصور نضالها في التحرر الاجتماعي.

ولا شك أن (فرقة المسرح العمالي بحمص) هي البداية الطيبة لوجود هذا المسرح العمالي. فهي لا تكتفي بوضع العامل بطلاً على المسرح فقط، وإنما تبين أن هذا العامل بوعيه ونضاله سوف يحرر المجتمع كله من التخلف والاستغلال.

لكن وجود المسرح العمالي ليس أمراً سهلاً. ولا يتم بسرعة. لأنه يحتاج، إضافة إلى الجهد المبذول والإمكانيات التي لم تتوفر حتى الآن، يحتاج إلى وعي فكري ومســرحي. ويحــتاج إلى إنشاء فرق مسرحية قوية تهتم بإبراز دور الطبقة العاملة وليس بمجرد تقديم عروض مسرحية.

٣

بعد مهرجان المسرح العمالي الثالث

(ملحق العروبة الأسبوعي) - ١٩٧٨/١/٨

المهـرجان المسرحي العمالي الثالث كان كبير الفرق عن المهرجانين الأول والثاني لا من ناحية (الكمِّ) فقط، بل ومن ناحية النوع أيضاً.

* * *

ففـي المهرجان الأول لم تشترك أكثر من ست فرق مسرحية كان أكثرُها يقـدم الأغاني والدبكات ويقلد المطربين. وفي المهرجان الثاني ارتفع الرقم إلى تسع فرق غلبت عليها أيضاً الأغاني والدبكات والرقصات. أما المهرجان الثالث فارتفع الـرقم فيه إلى اثني عشرة فرقة لم تنصرف إلى الغناء فيها إلا واحدة. وبينما كان انـتقاء النصوص المسرحية عشوائياً على الأغلب في المهرجان الأول والثاني، فإن انتقاء النصوص في الثالث كان عند أكثر الفرق نتيجة وعي لمفهوم المسرح العمالي ودوره في الوصول إلى الطبقة العاملة. ومع أن الاعتراضات على المهرجان الثالث كانت كثيرة في الشكل والمضمون والأداء، فإن البشائر كبيرة في أن يسير المسرح العمـالي سيراً صحيحاً خلال السنوات القلية القادمة. وليس هذا الكلام من قبيل التشجيع أو التفاؤل، وإنما هو أمر تحتمه الظروف الموضوعية التي يعيشها قطرنا.

لقـد كـان الفـن والأدب دائماً نتاج ظرف واقعي وتعبيراً عن القوى الاقتصادية والسياسية الموجودة في بلد من البلدان. وطبقتنا العاملة خلال السنوات العشـر الأخيرة ازدادت في تعدادها ازدياداً كبيراً. فازداد دورها الانتاجي واتسع تأثيرها على صفحة الحياة الاجتماعيةوالسياسية. ولذلك كان لا بد من خلق مسرح

يعبر عنها ويساهم في تطوير وعيها لقضيتها. ولذلك فإن المسرح العمالي ليس شيئاً مضافاً إلى الطبقة العاملة بل هو نابع عنها. وليس ترفاً فنياً تقدمه اتحادات العمال في محافظـات القطـر، بـل هو حاجة ملحة فرضت وجودها. وسوف تفرض نموَّها واتسـاعَها. ولذلـك أيضاً فإن المهرجان العمالي السنوي ليس تجمعاً عددياً لبعض الفـرق والأعمال المسرحية لا هدف لها إلا الوقوف على خشبة المسرح، وإنما هو دليـلٌ علىوصول هذا المسرح إلى درجة مقبولة من النمو بحيث يستطيع أن يقيم مهـرجاناً. ولا شك أن المسرح العمالي سوف يتحسن وينمو لا بفضل العاملين فيه والمشرفين عليه فقط، بل - وهذا هو الأهم - بمقدار وعي الطبقة العاملة وازدياد دورها الاجتماعي والاقتصادي.

أما الخوف على المسرح العمالي فهو ألا يدرك رجالُه نوعيةَ المسرح الذي يجب أن يقدموه حتى يكونوا معبرين حقيقيين عن الطبقة العاملة وطموحاتها. خاصة وأن مفهـوم الطـبقة العامـلة يجـب ألا يؤخذ بالحَرْفيَّة المهنية، وإنما يؤخذ بمعناه الاجـتماعي الـذي يضم كل الفقراء والمسحوقين. فإذا اتجه المسرح العمالي إلى التهريج أو الإضحاك الرخيص، فسوف ينتقل إلى صف المسرح التجاري. وإذا لجأ إلى المسرحيات التي لا تناقش قضايا المجتمع ولا تضع حياة الناس على المسرح أو إلى تـلك الـتي لا تدفـع المـتفرج إلى بناء الاشتراكية، فقد انتقل إلى صف المسرح الـبورجوازي. وفي كلـتا الحالتين لن يستطيع تحقيق التواصل بينه وبين الجماهير فيسقط لا محالة.

لكن هذا الكلام لا يعني تحديد أطرٍ ضيقة للمسرح العمالي، ولا يعني تزمتاً في انتقاء النصوص المسرحية. كما لا يعني أن يقتصر جمهوره على العمال فقط. على العكس من ذلك، إنه يعني انفتاحاً واسعاً على كل التراث المسرحي. ويعني أن يتجه إلى كل الناس شريطة أن يخدم الطبقة العاملة وأن يساهم في تطوير وعيها ودفعهاإلى تحقيـق دورهـا الحقيقـي في بناء العدالة الاجتماعية والخير الإنساني أي في بناء الاشتراكية، وشريطة أن تكون من مهمات هذا المسرح أن يكسب من الناس حلفاءَ

للطبقة العاملة التي هي طبقتهم.

* * *

إن المسرح العمالي بهذا الشكل سيكون بديلاً أصيلاً عن المسرح التجاري ومساعداً في نمو الحركة المسرحية في قطرنا. وسيكون، بعد هذا كله، إضافة هامة لاتجاهاتنا المسرحية. إذ تكثر أنواع مسارحنا الجادة. وتمتد فروعها إلى الجماهير وتنتشر في المحافظات فتتغير نظرة الجمهور إلى الفن. فكما جعل المسرح التجاري الفن عند الناس شيئاً تافهاً، فإن المسرح الجاد سيجعل الفن عندهم شيئاً هاماً ومحترماً ونافعاً. وهذا هو أحد الجوانب الهامة في المسرح العمالي.

رابعاً

حول المسرح الجامعي

تمهيد

في نهاية خمسينات القرن العشرين بدأ (المسرح الجامعي) نشاطه على يد بعض أساتذته. ونخص بالذكر الدكتور رفيق الصبان الذي أسس أول مجموعة للمسرح الجامعي واستمر فيها زمناً طويلاً. وهذا المسرح أعطى للحركة المسرحية السورية بعض أعلامه في التأليف والتمثيل.

ثم انفصل المسرح الجامعي عن أساتذته بعد أن قام (الاتحاد الوطني لطلبة سورية) باحتضانه. فأوكل العملَ فيه إلى مخرجين عاملين في المسرح السوري. ومن المخرجين الذين عملوا فيه حسن عويتي ونائلة الأطرش وتوفيق المؤذن وفواز الساجر ومحمود خضور.

وزاد تطور المسرح الجامعي منذ إنشاء مهرجان خاص به بعد ازدياد عدد الجامعات في محافظات القطر وإنشاء المعاهد المتوسطة. وكان لهذا المهرجان دويٌّ كبير. ويكفي أن نذكر مثالاً على ذلك عرض (رسول من قرية تميرا) الذي أخرجه فواز الساجر عام ١٩٧٤. فقد كان عرضاً متميزاً شارك في مهرجان دمشق للفنون المسرحية في دورته الخامسة فأدهش الجميع. والممثلون الذين شاركوا في هذا العرض صاروا نجوماً في المسرح والتلفزيون فيما بعد.

منذ بداية سبعينات القرن العشرين تابعتُ المسرح الجامعي متابعة حثيثة. فقد كنت أحضر عروضه ومهرجاناته. وساهمت بعض في دوراته التدريبية لأعضائه في التمثيل. وكنت عضواً في بعض لجان تحكيمه.

وظل المسرح الجامعي في ارتقاءٍ ونهوضٍ حتى نهايات عقد الثمانينات في

القرن العشرين ثم بدأ يتراجع. فلم يعد القائمون عليه يهتمون به كما كانوا من قبل. واستغنوا عن المخرجين المتمكنين مستعيضين عنهم أحياناً بمخرجين من (قارعة الطريق). فبدأت عروضه تخرج عن سياق الحركة المسرحية في القطر كما بدأت مهرجاناته تفقد ألقها ودورها.

ولشدة التصاقي بهذا المسرح لم أكتب عن أي عرض من عروضه لشعوري بأن كتابتي عنه تشبه كتابة الإنسان عن نفسه. لكنني كتبت المقال التالي عن المسرح الجامعي بشكل عام.

المسرح الجامعي ودوره في سورية

مجلة (جيل الثورة) – ١٩٨١/٧/١

يأخذ المسرح الجامعي في كل بلدان العالم دورَ الرديف للحركة المسرحية. وقد يتخذ في بعض الأحيان دور المجدد المبتكر الذي يضيف تجربة فذة تؤثر على أشكال المسرح في فترة من الفترات. وقد ينحسر حتى يصل إلى العدم. لكنه في كل الأحوال يمتاز بالجرأة في عرض الأفكار والأشكال. وصفتُه أقربُ إلى صفة التجريب.

فما هو المسرح الجامعي بشكل عام؟ وما هو مسرحنا الجامعي ودورُه؟

منذ بداية الستينات بدأت الحركة المسرحية في سورية تنمو وتتسع. ولئن كان المسرح السوري قدظهر في فترة ما بين الحربين العالميتين، فإنه بعد الاستقلال انحسر إلى مجموعة من الأعمال المتفرقة يغلب عليها التهريج والابتذال. ولأن دخله كان يعتمد على شباك التذاكر وليس له من غاية إلا الربح، فقد كانت أساليبه وغاياته تتلخص في المعادلة التالية وهي: تقديم متعة مقابل مال. وكان أصحابه يقدمونه ضمن برنامج غنائي راقص (كباريه). فلم يكن من همومه تهذيبُ ذوق

المتفرجين والارتفاعُ بمستواهم الفكري والفني. ولم يكن من همومه عرضُ مشاكل الوطن وقضاياه الاجتماعية والسياسية. بل إن البورجوازية الصناعية التي كانت وطنيةً أيام الاحتلال الفرنسي والتي استلمت السلطة بعد الاستقلال، كان من همها إبقاءُ الناس في غفلة عن مناقشة أمور حياتهم وفهم واقعهم. كما كان من همها إضعافُ الصراع الطبقي حتى لا يتَّحدَ خصومُها ضدها ولكي لا ينتشر الوعي السياسي. وكان المسرح التجاري يقوم بهذه المهمة خير قيام. فهو باعتماده التهريجَ والإسفاف والابتذال، كان يقتل الفعالية الاجتاعية للمسرح ويقوم بمهمة التعمية. ورغم وجود بعض الأعمال الجيدة في كل من دمشق وحلب وحمص، فإن المسرح المبتذل هو الذي كان سائداً في فترة ما بعد الاستقلال. ولعل من طرائف الأمور أن الناطقين بلسان البورجوازية الحاكمة يومذاك كانوا يهاجمون الفكر الاشتراكي مهاجمة شرسة ويتهمونه بالإلحاد والفُجورِ والفسوق - وهي تُهَمٌ نظرية لم يكن لها دليل شرعي - بينما كانوا يغضون البصر عن الدعارة التي كانت تُرتكَب على خشبة المسرح. ويغضون البصر عن الفساد الأخلاقي والتربوي الذي كان يمارَس علناً بحجة الفن. ولم يجدوا في ذلك كله دليلاً شرعياً على وجوب محاربته. ولم يكن ذلك الصمتُ المتآمرُ إلا وسيلة من وسائل دفاع البورجوازية الكبيرة عن نفسها. وذلك بإبقاء جماهير الناس البسطاء الذين هم وقود الحرب والسياسة والتغيير، في غفلة عن أمور حياتهم وأنفسهم.

في نهاية الخمسينات بدأت التغيرات الاجتماعية الكبيرة مع التأميم وقانون الإصلاح الزراعي. وكان لا بد أن تتغير مهمة المسرح. فنشأ المسرح القومي. وبدأت حركة جديدة للمسرح. فقد أشرفت الدولة على المسرح. وبذلت له الجهد والمال. وخلقت له مهمةً جديدة هي التثقيف والتهذيب. وصارت له مهمةٌ جديدة أيضاً هي معالجة القضايا الاجتماعية من وجهة نظر البورجوازية الصغيرة التي حلت محل البورجوازية الكبيرة في حمل أعباء الاقتصاد والسياسة.

لكن الوضع في سورية لم يتوقف عند هذا الحد. فقد أصيب الإقطاع ورأس

المـال بالضـربة القاضية بعد منتصف الستينات. وظهرت النـزعة الاشتراكية بوضوح. ونتيجةً لكثير من التغيرات الاقتصادية والاجتماعية، فقد توضَّعَ الصراع الطبقي في سورية في قوتين أساسيتين: أولاهما طبقة العمال والفلاحين التي تريد بناء الاشتراكية. وثانيتهما فئات البورجوازية الطفيلية وبقايا البورجوازية الكبيرة والإقطاع. وبينهما تتأرجح البورجوازية الصغيرة التي تحلم بالاشتراكية حيناً فتدافع عنها دفاعاً هشاً، وتحاول اللحاق بالبورجوازية الطفيلية حيناً آخر، فتتخلَّقُ بأخلاقها وتنصبُّ في تيارها.

هـذا الصـراع مايزال في سورية قوياً عنيفاً يتخذ وجهاً قانونياً اشتراعياً ووجهـاً سياسياً ووجهاً اجتماعياً. ويأتي الفن والأدب – ومعهما المسرح – ليعبر أجلى تعبير عن موقفين متضادين في النظر إلى أمور المجتمع والحياة.

أمـا الموقـف الأول فيتجلى في الانتصار للاشتراكية والدفاع عن العمال والفلاحـين. فيعـرض القضـايا الاجتماعية بوضوح وجرأة. ويهاجم الاستغلال والفساد.

أمـا الموقف الثاني فلا يجرؤ على مهاجمة الاشتراكية بشكل صريح. لكنه يلجأ، بخبث ودهاء، إلى تمييع الصراع الطبقي. ويلفت نظر الناس عن معالجة أمور المجـتمع. ومن وسائله في ذلك، المسرحُ التجاري والأعمال المسرحية التي توصف بأنها (جادة) وتناقش أموراً إنسانية عامة أو أفكاراً لا تمت إلى حياتنا بأية صلة.

في هذه الفترة، ولِدَ المسرحُ الجامعي السوري في دمشق. فقدم سلسلة من الأعمال التي كانت تتراوح بين الجودة والرداءة، والتي كانت تمثل نزعة وطنية ذات اتجاه تقدمي في أغلب الأحيان. ثم عرف فترة ازدهار كبير يوم قدم له فواز الساجر عمـلين كـبيرين هما (أن نكون أو لا نكون)و (رسول من قرية تميرة). ثم تهاوى وضعف.

وظهر المسرح الجامعي في حلب في السنوات الأخيرة. فقدم عدة أعمال لم تحقق جماهيرية كبيرة، ولا دخلت في صلب الحركة المسرحية. ثم توقف.

في هذه الفترة المزدهرة من أيام المسرح الجامعي في كل من دمشق وحلب، وسواءٌ كانت الأعمال التي قدمها جيدةً أم عادية، فقد كان نقطة هامة في مجمل الحركة المسرحية السورية، لا بما كان عليه فحسب، بل وبما سيؤول إليه من العمق والقوة. وكان المتوقع منه أن تترسخ تجربته وخاصة في دمشق وحلب.

ومع تهاوي المسرح في دمشق وتوقف مسرح الشعب في حلب، فقد كان المتوقع أن يسد المسرحُ الجامعي التراجعَ الكثيفَ الذي حدث في المسرح السوري، وأن يشكل مع مسرح المنظمات الشعبية الأخرى سداً في وجه المسرح التجاري الذي خَلَتْ له الساحةُ فصار سيد الخشبات المسرحية.

وها هو المسرح الجامعي هذا العام يتحرك في جميع جامعات القطر. وتجد لدى القائمين عليه لهفةً واندفاعاً لإعادته إلى سابق أهميته ولتطويره وجعله أحد ركائز المسرح في سورية.

ولكي ندرك ماكان من أمر المسرح الجامعي في سورية،وماذا سيكون من أمره، يجدر بنا أن نتوقف قليلاً عند خصائص المسرح الجامعي بشكل عام، وعند المسرح الجامعي في سورية بشكل خاص.

* * *

نخطئ كل الخطأ إذا نظرنا إلى المسرح الجامعي منفصلاً عن حركة المسرح وعن طبيعة الظروف الاجتماعية التي تعطي الفنونَ صفاتها وملامحَها.

والمسرح – مثله في ذلك مثل بقية الفنون والآداب – هو التعبيرالجمالي والفكري عن التركيبة الاقتصادية والاجتماعية في عصر من العصور. وهو يدخل ضمن المعارك الوطنية والسياسية. وينتصر لفريق من فرقاء الصراع الطبقي في عصره. ويبشر بعلاقات جديدة. ويمهد لأفكارٍ تُعتبَر في عصرها مظهرَ التقدم.

والمسرح الجامعي ينصبُّ في هذا الإطار العام للمسرح. فيشارك في مشاكل العصر الحديث ويكون له رأيٌ فيها. لكن أسلوبه في التعبير عنها ومعالجتها يختلف عن غيره من أنواع المسارح. وذلك بسبب طبيعة الناس الذين يقدمونه.

ولفهم هذه النقطة يجدر الانتباهُ إلى أنه يوجد عدة أنواع من المسارح ينتمي كـــلٌ منها إلى تنظيم سياسي أو تجمع سكاني أو طبقي. ويكون بعضُها تحت إشراف الدولة. وبعضُها يقف ضد الدولة ويحاربها. ومثل هذه الأنواع موجودةٌ في بلدنا وفي غيرها من البلدان. من ذلك المسرح الجامعي والعمالي والتجريبي والمسرح القومي في بـــلدنا. ومـــن ذلك أيضاً مسارحُ الأحزاب السياسية في فرنسا وغيرها، ومسرحُ الغضـــب في إنكلترا،ومسرح العنف والقسوة في أمريكا. ولكلٍ من هذه المسارح طريقةٌ في معالجة المشاكل الاقتصادية والسياسية والاجتماعية التي يعاني منها بلدٌ من البـــلدان. وجميـــع هذه المسارح يمكن تصنيفها إلى قسمين هما: مـــا يمثل (طبقة) وما يمثل (فئة).

فالمســـرح العمـــالي، مثلاً، يمثل طبقة اجتماعية محددة لها مطاليبُها ووجهةُ نظرها في بناء الحياة. وكذلك مسارح الأحزاب السياسية التي يمثل كلٌّ منها مصالح طبقة محددة. ومن ذلك أيضاً المسارحُ الرسمية في بلدان العالم، والتي تدافع عن الطبقة الاجتماعية السائدة التي تسيطر على الحكم.

ومـــثلُ هذه المسارح ذاتُ هويةٍ محددة وتمتاز بوضوح مهمتها. فهي تخضع لمصـــالح الطبقة الاجتماعية التي تمثلها. وليس للمشرفين عليها إلا أن ينفِّذوا المهامَ الفكـــرية والسياسية لهذه المصالح. فلا يستطيعون فرض آرائهم إلا في حدود ضيقة وبما يخدم تلك المصالح.

ولأن لهـــا هويةً واضحة محددة، فإن لها أشكالَها الفنية وأساليبَها الإبداعية لطـــرح أفكارها وحلولَها للمشاكل الاجتماعية. ومثلُ هذه المسارح ذاتُ تأثير هام على المجتمع.

فالمشاكل الاجتماعية والاقتصادية في بلد من البلدان معروفة. لكن حلولها تختلف حسب وجهة نظر الطبقات المتصارعة. فالجريمةُ والتمييزُ العنصري واستغلالُ رأس المـــال وجـــرائمُ الإمبريالية العالمية أمورٌ لا يمكن إنكارُها في النظام الرأسمالي. والصـــراعُ بين القطاع العام والقطاع الخاص يدركه المواطن في بلدان العالم الثالث

ومنها بلدنا. لكن الموقفَ من هذه الأمور وحلولَها هو مجالُ الاختلاف بين الطبقات المتصــارعة. فبينما تجد الطبقاتُ الكادحة أن حلول المشاكل الاجتماعية يكون في تطبيق الاشتراكية، تجد الطبقات المستغِلةُ حلولَ هذه المشاكل ذاتها في تقوية النظام الرأسمالي.

أمــا أنــواع المسارح التي تنتمي إلى فئات أو تجمعات سكانية كالمسرح الجامعي ومسارح الأحياء ومسرح الغضب والقسوة والعنف، فليس لها هوية محددة واضحة. وتخضع خضوعاً كلياً لتفكير ومزاج المشرفين عليها. فتتجه نحو اليمين تارةً ونحــو اليسار تارةً أخرى. وتتغير موازينها الفكرية وأشكالها الفنية. وتنهض سريعاً وتهبط سريعاً. فتفقد الديمومة والاستمرار كما تفقد الاتزان والثبات.

ومن هنا يمكن فهم وتصنيف المسرح الجامعي.

إنــه يقوم على أكتاف الطلاب الذين يُعتبَرون مادته الأساسية. ويعبر عن مواقفهم. ويعرض المشاكل الاجتماعية ويضع حلولها من وجهة نظرهم.

ولنتفقْ منذ البداية على نقطة هامة وحساسة وهي أن المسرح الجامعي ليس هــو الــذي يعــرض مشــاكل الطلاب فقط، وإلا انحدر إلى ضيق الأفق وانعدام الفاعــلية. ولا شك أن للطلاب الجامعيين مشاكل كثيرةً يعانون منها. وقد يعتبرها بعضــهم أخطــر القضايا الاجتماعية. فالأمالي والسكنُ في المدينة الجامعية وطريقةُ الامــتحانات وأسلوبُ توفير الكتب الدراسية وعلاقةُ الطلاب بالجهاز التدريسي والوســاطاتُ والمحســوبياتُ وعلاقةُ الطلاب بالطالبات وغيرُ ذلك أمورٌ يضيق بها الطلاب ذرعاً ويعانون منها مرَّ المعاناة. ولا شك أن عرضها على خشبة المسرح أمرٌ شيقٌ يستدر من جمهور الطلاب غضباً وتصفيقاً وتصفيراً. ويثير ردودَ أفعالٍ حادةً قد تــؤدي إلى ما لا تُحمَد عقباه. ومع ذلك فإن هذه الموضوعات لا تصلح للمسرح الجــامعي لأنها مشاكل ثانوية. وهي نابعة عن ظروف الواقع الاجتماعي. وحلولُها جزءٌ من حلول المشاكل الاجتماعية كلها. والوقوفُ عندها ليس أكثر من مخادعة. وقد تجد بين المشرفين على المسرح الجامعي من يحبِّذ اقتصارَه على هذه الموضوعات.

وسواءٌ كان يندفع إليها بحسن نية أم بسوء نية، فإنه يقوم بالمخادعة للطلاب. تماماً كما صار المسرح التجاري في سورية خديعة ترضى عنها البورجوازية الطفيلية. فهو يتناول قضية الزيت النباتي والازدحام على الباصات ونقصَ أسطوانات الغاز والازدحامَ على أبواب الأفران. ويستدرُّ تصفيق الجمهور الذي يعتبر التعرُّضَ لأمثال هذه المشاكل نقداً قاسياً. وكل ما يفعله المسرح التجاري أنه يكتفي بعرض هذه الأمور ويتوقف عند هذا الحد. فيُبعِدُ المواطنَ عن ربطها بمجمل التركيبة الاقتصادية. فتتم المخادعة.

وهذا لا يعني عدم التعرض لهذه الأمور. بل يعني ألا يقتصر المسرح الجامعي عليها، وأن يضعها في سياقها من الأوضاع العامة التي تنبثق عنها مشاكل الطلاب.

وإذن، فإن المسرح الجامعي هو الذي يتعرض لمشاكل المجتمع بشكل عام ولقضاياه الأساسية من اجتماعية واقتصادية وعلاقات إنسانية. أما كيف يتناولها ويعالجها ويقترح الحلول لها، فهو ما يشكل خصائص المسرح الجامعي.

إن المسرح الجامعي يقوم على أكتاف الطلاب. وهؤلاء ليسوا شريحة اجتماعية متجانسة في انتمائهم الطبقي. فهم خليطٌ من ابن الفلاح الذي يجوع والداه ليؤمِّنا له لقمةَ عيشٍ لا تحميه من سوء التغذية، ومن الفتى الغني المتخم الشَّبِعِ ترفاً وبذخاً. وإذا كانوا يجلسون معاً على مقعد الدراسة ويتحاورون ويشربون أقداح الشاي في المقصف متمازجين متصادقين، فإنهم في نهاية النهار يتمايزون ويعود كل منهم إلى انتمائه الطبقي. وتفكيرُ هذين الطرفين المتناقضين في أحوال الناس والحياة، وفي الأحلام والفعاليات، متناقضةٌ متصارعة.

غير أن أكثر طلاب الجامعة ينتمون إلى البورجوازية الصغيرة المتوسطة القادرة على الإنفاق على أولادها أثناء دراستهم الجامعية، والتي يتحول أبناؤها بعد دخولهم الجامعة إلى فئة مثقفي المدن. وعلى هذا، فإن طلاب الجامعة يشكلون (جيوباً سياسية) تختلف رؤاها. وكل واحدة منها تحاول فرض المسرحيات التي تعبر

عن وجهة نظرها وتؤيد موقعها الطبقي. وهذا الوضع لطلاب الجامعة يطبع المسرح الجامعي بطوابعه التالية:

١ - التخبط في انتقاء النصوص المسرحية.

فبسبب انعدام الهوية الواضحة، وبسبب تعدد الانتماءات الطبقية، لا يوجد في المسرح الجامعي مقياسٌ محددٌ لتقييم النصوص المسرحية. فكل نص (جميل) يصلح للمسرح الجامعي. ولذا، فإن مهرجاناً جامعياً للمسرح قد يضم أعمالاً تنتمي إلى اليمين وإلى اليسار. فيصبح المهرجان الجامعي وجهاً آخر من وجوه الصراع السياسي. فبينما يكون المسرح العمالي، مثلاً، كلُّهُ طرفاً في الصراع السياسي يقابله مسرحٌ آخر يشكل القطبَ الثاني، نجد المسرح الجامعي في مهرجانه هو نفسه ميدانَ الصراع. بل إن المشرفين على المسرح الجامعي، قد يكونون من ذوي الانتماء السياسي المحدد. وقد يكونون في بلد كبلدنا ملتزمين بالفكر الاشتراكي. لكنهم حين يوافقون على النصوص المسرحية تراهم يفقدون الموازين الفكرية التي ينبثقون منها في تفكيرهم وسلوكهم. فيوافقون على ما يناقض معتقداتهم. ولا يعني ذلك ضعفاً في موقفهم السياسي أو خللاً في فهمهم. وإنما يؤكد أنهم يتعاملون مع مسرح ليس له مهمةٌ محددة تعطيهم الموازين الدقيقة في انتقاء النصوص، ولا يعرفون لمسرحهم غاياتٍ فكريةً يقوم عليها.

ولأن طلاب الجامعة سيؤولون إلى فئة المثقفين المدن، فإن إعجابهم الجمالي بالمسرح يغلب انتماءهم الفكري والطبقي. فترى أوضحَهم نظراً وانتماءً طبقياً، ينحاز نحو النصوص التي لا يفهمها ولا يستسيغها إلا المثقفون، لا بما فيها من قيم جمالية أو إنسانية أو فكرية، بل بما فيها من لعبة ذكية يعتبرها المثقفون أحياناً شيئاً ذا قيمة.

٢- لكن طلاب الجامعة بشكل عام، يشكلون أحد جوانب التمرد والعنف في المجتمع. ويتصفون - في الأعم الأغلب - بالنزعة اليسارية. وكثيراً ما يتدخلون في الأزمات السياسية أو يخلقونها في بلد من البلدان. ونحن نعرف الدور

الفعـــال الذي قام به طلاب جامعة دمشق أيام حكم البورجوازية الكبيرة. ونعرف أيضـــاً حوادث ١٩٦٨ في فرنسا، وكيف كاد طلابها أن يُسقطوا النظامَ الفرنسي، وكيف ظل جهاز الدولة الفرنسية طوال سنوات عديدة يراجع دفاتره مع الجامعات ويهـــدد ويحاســـب ويفتت قواها حتى لا يعيد الطلابُ الكرة. لكن هذه اليسارية ليســـت نابعـــة عن وضوح فكري أو عن موقفٍ سياسي موحد، بل هي نوع من التمرد الذي يقتصر على مرحلة الدراسة، ونوعٌ من العنف السياسي الغائم. ولذلك يغلب على المسرح الجامعي انتقاءُ النصوص العنيفة المتمردة التي تصادم النظام القائم أو تدينه في تصرفاته وتحاسبه أعسر الحساب. وقد ينتج عن ذلك انتقاء نصوص تمتاز بوعي سياسي وموقف صحيح من القضايا المطروحة على صفحة الحياة والمجتمع. أو تمتاز بيسارية طفولية غوغائية.

٣ – هذا الجانب الثوري المتمرد في المسرح الجامعي، يجعل أسلوب الأداء والإخـــراج والتمثيل أقربَ إلى التجريب. وكثيراً ما يكسر المسرحُ الجامعي الأطرَ الفـــنية المعـــروفة الثابتة في المسرح المعاصر لـــه. ولا شك أن كل مخرج مسرحي يتعامل مع المسرح الجامعي، لا بد أن يضع في ذهنه هذه الرغبة الدفينة عند الطالب الجـــامعي في الخروج على المواصفات الاجتماعية التي يجدها قد بَلِيَتْ، والتي تجعله يحب التجديدَ في الفن وتغييرَ القواعد الثابتة فيه. والطلاب الجامعيون – كدليل على هـــذا القول – يسرهم كثيراً أن تتعرض أجهزة السلطة لأعمالهم بالمراقبة والمحاسبة والتخويف. فإذا وصل الأمر إلى حد منع العرض المسرحي، كان ذلك أقصى مُناهم وأعظمَ إنجازاتهم.

ولأنهـــم لا يمـــلكون الخبرة الفنية، ولا يعرفون تماماً ما هو التجريب، فإن الـــدور الكـــبير في توجيه العمل المسرحي يقع على عاتق المخرج. ولأنهم يمتازون بالحماســـة والاندفاع والصدق مع الذات والقدرة على بذل الجهد، فإن مخرجهم المسرحي قادر على تقديم عمل مسرحي يهزُّ، فعلاً، أركانَ القواعد الثابتة ويضيف إلى الحركة المسرحية المعاصرة لـــه تجربة حية فذة تؤثر – خاصة إن تكررت – على

مسار الحركة المسرحية، ويندفع إلى مشاهدتها الناس كافة. أما إذا لم يكن مخرجُهم على هذا الوعي لمعنى التجريب ولنفسية وقدرةِ الطالب الجامعي، فإن عملهم المسرحي يصبح مجرد فذلكة تمر على هامش المسرح. وتبقى ضمن جدران المقاصف وخلف أقداح الشاي يثرثر حولها الطلاب حيناً من الساعات.

٤ – ولأن المسرح الجامعي يقوم على أشخاص لهم فترة زمنية محددة في الجامعة، فإنه لا يمتلك الخبرات الفنية الدائمة. فالطالب يشترك في العمل المسرحي ولا يكاد يحصِّل شيئاً من الخبرة والثقافية المسرحية حتى يتخرج ويحل محله طالب آخر لا يعرف شيئاً عن فن المسرح. وهذه ناحية قاتلة في المسرح الجامعي خاصة إذا أصيب بفترة توقف كما حدث للمسرح الجامعي في سورية في السنوات الأخيرة. ولا شك أن المسرح الجامعي هذا العام سيبدأ من نقطة الصفر لأن الخبرات التي تكونت له فيما مضى خرجت اليوم من الجامعة.

وهذاالنقص في الخبرات لا يؤثر على سير العمل المسرحي فحسب، وإنما يؤثر في ناحية أخطر وأهم وهي أن المسرح الجامعي يقوم علىجانبين: هما فِرَقُ الكليات والفرقة المركزية. ولا يمكن بحال من الأحوال الاعتمادُ علىخبرات الإخراج من خارج الجامعة في كل هذا النشاط المتعدد الكثيف، وفي الأعمال الصغيرة والكبيرة. وهنا لا بد من الاعتماد على الطلاب أنفسهم في إدارة العمل المسرحي. فإذا لم توجد هذه الخبرات بين صفوف الطلاب، فإن صلب المسرح الجامعي سوف يصاب بالخلل والضعف. ولا يعتقِدَنَّ أحد أن الفرقة المركزية هي الوجه الأساسي للمسرح الجامعي. بل إن فرق الكليات هي اللبنة الصلبة التي يخرج من إهابها المسرح الجامعي. فمسرحُ الكليات هو الذي يُعَلِّمُ المسرح. وفيه يتمايز المبدعون من غير المبدعين. ويقدم العناصر التي تستطيع المشاركة في الفرقة المركزية. وهذا الأسلوب قد يكون الأسلوبَ الوحيد لتقوية المسرح الجامعي. فحين يتم التدرج من مسرح الكلية الصغير إلى مسرح الكلية نفسها الأكبر إلى الفرقة المركزية، فقد ضمن المسرح الجامعي مورداً ثابتاً من العناصر الفنية التي تؤهله لكي

يكون أكثر من مجرد عمل مسرحي. ويتأهل ليصير ذا أثر كبير في الحركة المسرحية.

وعلى هذا، فإن المشرفين على مسرح الكليات هم العصب الحساس في المسرح الجامعي كله. ولذلك وجب أن يكون المسؤولون عن المسرح الجامعي كثيري الحذر في انتقاء هؤلاء المشرفين قبل تسليمهم رقابَ زملائهم الطلاب. ولا بد من توفر خبرة حقيقية بممارسة العمل المسرحي خاصة بعد الانقطاع الذي حدث.

* * *

تلك هي، بإيجاز، خصائص المسرح الجامعي. ولا شك أن معرفتها تساعد على ضبط أموره. وإذا تذكرنا أن المسرح الجامعي يعد جزءاً من الحركة المسرحية بشكل عام ويخضع لظروف الواقع الاجتماعي القائم في بلد من البلدان، أمكننا أن نكون أقدر على عملية الضبط وحسن المراقبة والتوجيه.

ففي البلدان الاشتراكية لا توجد في المسرح الجامعي تلك التناقضات في المواقف الفكرية لأنه مرتبط بالنظام العام وبالوجه الأساسي للدولة. وفي البلدان الرأسمالية لا يمكن ضبط المسرح الجامعي ضمن أسس فكرية محددة لأن المجتمع نفسه يخضع للصراع الطبقي والاجتماعي. فيكون المسرح الجامعي وجهاً من وجوه الصراع. أما في بلدان العالم الثالث وفي بلد كبلدنا حيث يوجد توجُّهٌ اشتراكي تكون الدولة طرفاً أساسياً فيه، فإن بالإمكان إلى حد كبير توجيهَ المسرح الجامعي نحو خط فكري اشتراكي محدد.

ولا شك أن استمرارية المسرح الجامعي - حتى في أضعف أشكاله - تساعد على توفر الخبرات الفنية وتراكمها وتخفف من حدة الانقطاع بين دفعة من الطلاب ودفعة تالية. ولا شك أيضاً أن مسرحنا الجامعي حين يضع نصب عينيه هذا التوجه الاشتراكي، يستطيع ضبطَ انتقاء النصوص المسرحية وضبطَ أساليب الإخراج والتمثيل، حتى يصبح العمل المسرحي الجامعي مجدِّداً تجريبياً. وحين يدرك المشرفون على المسرح الجامعي أن مهمته ليست تسجيل نشاط على دفتر الذمة أو

في ســجلات الدواويــن، وأن مهمته اليوم أن يدخل في معركة الصراع مع كل أشــكال التخلف، فسوف يكون وجهاً حقيقياً من وجوه المسرح في سورية. وحين يتذكر المشرفون والعاملون في المسرح الجامعي أن حركة المسرح في سورية تشكو من البوار والافتقار،فإنهم يدركون أن مسرحهم لا تقتصرمهمتُه على طلاب الجامعة فقط، وإنما تشمل كل قطاعات الناس وطبقاتهم. ولينتبهوا إلى أن بين أيديهم زهرة شباب البلاد نشاطاً وثقافة وفاعلية. وأن هذا الجيش اللجب من الطلاب قادر على تقــديم الكثير للمسرح السوري على شرط أن يدركوا خصائص المسرح الجامعي لتجنب سلبياته ولتأكيد إيجابياته.

الفصل الثالث

حول المسرح السوري المعاصر

بعد كل ما تقدم من حديث عن عروض مسرحية امتدت على أكثر من ثلاثين عاماً، وعن بعض مهرجانات ونشاطات المسرح السوري، يجدر بنا الوقوف عند ما انتهى إليه هذا المسرح في خطوطه العريضة التي يمكن أن تندرج تحتها حركته التي يسير وفق ملامحها. وما وصلنا إليه من تحليل عام له هو نتيجة خبرة بتجاربه وتطوراته الخفية والواضحة التي سار عليها في هذه الأعوام الطويلة. وسوف نتناول هذا المسرح من جانبين:

أولاً: الملامح العامة للمسرح السوري المعاصر

١ - تمهيد:

لا يكاد الحديث الثقافي ينعقد حول أمر من أمور الفن والأدب بين مجموعة من الناس وخاصة المثقفين منهم، حتى يُجمع المتحدثون على انحدار المسرح السوري. قد يختلفون في تحديد أسبابه ووصف مظاهره. لكنهم يتفقون على وقوع هذا الانحدار. فإذا مضى بهم الحديث شوطاً عن المسرح السوري، تذاكروا وتذكَّروا عقدي سبعينات وثمانينات القرن العشرين التي تألق فيها المسرح السوري. فإذا كان واحد منهم من نقاد المسرح، أطلق على هذين العقدين اسم (مرحلة الازدهار العظيم) الذي شاع مصطلحاً نقدياً في الدراسات المؤرخة لهذه المرحلة. فإذا أوغل بهم الحديث عن المسرح، تذكَّروا ذلك الاندفاعَ الجماهيري الواسع نحو العروض المسرحية حين كان الناس يقبلون إقبالاً شديداً في الدخول إلى صالات المسرح. ثم يخرجون منها وهم يناقشون العرض الذي حضروه مناقشة حارة قد تستمر أياماً. وقد يتحدث أحدهم عن الأثر النفسي والفكري والاجتماعي الذي تركه ذلك العرض المسرحي فيه أو في المجتمع. ثم ينتهون إلى التحسر على انقضاء هذه المرحلة

الفاتنة، وإلى الأسف الشديد الذي آل إليه المسرح السوري. فجمهوره قليل. وفنه قليل. وهو معدوم الأثر والتأثير النفسي والفكري والاجتماعي في الناس والمجتمع. وهـو نشـاط ثقافي واجتماعي هامشي في مجمل الحركة الاجتماعية والثقافية. فإذا تذكر أحدهم المهرجانات المسرحية التي تقام في حمص أو في حماة وكيف يقبل الناس على حضورها بكثافة، انبرى له شخص من الحاضرين ليقول له إن هذا الإقبال ليس دليـل صـحة وعافية في المسرح السوري لأنه محصور في مدينتين فقط من المدن السورية، ولأنه تظاهرة آنية تنقضي بانقضاء أيام المهرجان وليس ظاهرة ثقافية تعم أنحاء الوطن أو تستمر على مدار العام في المدينتين المذكورتين. ودليل ذلك أن مدينة حـلب أقامت مهرجانها المسرحي بعد طول انتظار. حتى إذا استبشر أهلُها بالدورة الأولى منه، لم يفرحوا بعقد الدورة الثانية منه. فإذا كان المتحدث من المتابعين لواحد مـن هذيـن المهـرجانين أو لمهرجان حلب الوحيد، فسوف يسارع إلى القول إن عروض هذه المهرجانات دليل على انحسار المسرح السوري. فإن أجملها يبدو جميلاً بالمقارنة مع بقية العروض الضعيفة الموازية له وليس لأنه قوي كما كانت العروض السابقة. وينتهي الجميع إلى اتفاق على التحسر على انقضاء مرحلة الازدهار، وعلى وصول المسرح السوري إلى درك لا يُحسَد عليه. فإذا كان بين الحاضرين ناقدٌ أنهى الجلسـةَ بقول صارم جازم حاسم هو أن حال المسرح السوري شبيهٌ بحال المسرح العربي. فقد عرف هذا المسرح مرحلة الازدهار مع ازدهار المسرح السوري. وهو اليوم منحدر مع انحدار المسرح السوري.

فهل المسرح السوري اليوم في حالة انحدار؟ وإن كان الأمر كذلك فما هي أسباب هذا الانحدار وما هي مظاهره؟ وهل ثمة سبيل للانعطاف به نحو الصعود من جديد

لنحاول الإجابة على هذه الأسئلة الثلاثة.

* * *

٢ - مراحل تطور المسرح السوري حتى ١٩٩٠

في كتابي الذي صدر عن اتحاد الكتاب العرب بعنوان (مراجعات في المسرح العــربي منذ النشأة حتى اليوم) أوجزتُ تاريخ المسرح في العالم بأنه كان عبارة عن موجــات كــبيرة خطــيرة في واحد من بلدان العالم. ودامت كلٌّ واحدة منها بين عشــرين وثلاثــين عاماً. وكانت كل موجة تخلق كُتابَها الذين تركوا آثارهم على المســرح بعدهم. وتخلق حركتها النقدية الكبيرة التي تصبح بعدهم معلماً من معالم الفكر. وتخلق عروضها الكبيرة بأساليبها في التمثيل والإخراج. وتنتقل تأثيراتُ هذه الموجــة إلى ما عاصرها من الدول والشعوب الناهضة. ثم تنتهي الموجة بسرعة كما نهضت بسرعة. ثم يسير المسرح على هديها بعد انقضائها. فلا يكون إلا تقليداً لها أولاً. ثم يصبح جرجرةً لنشاط عادي ثانياً. ثم تبدأ الجرجرة بالاضمحلال شيئاً فشيئاً ثالــثاً. ثم لا تلــبث أن تظهر موجة جديدة في ركن آخر من أركان المعمورة لتعيد الكــرة من جديد خلال ما لا يزيد عن ثلاثين عاماً. وها هو تاريخ المسرح العالمي الذي استخلصنا منه هذه المعلومة أمامنا.

فالمسرح اليوناني العظيم دام ما يقرب من ثلاثين عاماً وأنجب كتابه الكبار (أسخيلوس- سوفوكليس - يوريبيدس - أروستوفانيس). ومنه انبثقت قواعد فن الدراما التي استخلصها أرسطو في كتابه (فن الشعر). والعصرُ الإليزابيثي في إنكلترا أنجــب شكســبير وأقــرانه وما تركوه من آثار على أصول الكتابة الدرامية وفن العــرض. ولم تــدم هذه الموجة أكثر من ثلاثين عاماً ظل المسرح الإنكليزي بعدها شاحب الملامح حتى نهاية القرن التاسع عشر. والمسرحُ الكلاسيكي الفرنسي الذي أنجــب موليير وراسين وكورني أنجز مهامه الدرامية كلها في مدة لا تزيد عن ثلاثين عاماً. ثم أصبح المسرح في فرنسا جرجرة باهتة للكلاسيكية حتى عاد إلى الانتفاض بعد الثورة الفرنسية ونشأة الرومنسية.

هذه الموجات الثلاث نشأت كل واحدة منها في بقعة من العالم ثم انتشرت في بقيــة الأنحاء. وكل واحدة منها ظهرت في اللحظة التي كان فيها كل شعب من

شعوبها ينعطف بمجتمعه انعطافاً حاسماً وخطيراً في حياته القومية وتحولاته الاقتصادية. ويكفـــي أن نشير إلى تمركز السلطة اليونانية في عهد بركليس العظيم، وإلى انتقال إنكلترا من عصر الإقطاع إلى العصر الصناعي، والتي ستعصف بها ثورة كرومويل بعد عشرين عاماً تقريباً من وفاة شكسبير، وإلى انتقال فرنسا من مجموعة إقطاعيات مـــتفرقة إلى دولـــة قومية واحدة تحت ظل لويس الرابع عشر، والتي ستعصف بها الثورة الفرنسية بعد نصف قرن تقريباً.

لكـــن الموجات التالية لم تقتصر على بلد واحد أو شعب واحد. فقد كان (القطـــار) قـــد اخترق حدود أوروبا وبدأ يحول العالم إلى بلد واحد. وكان النظام الرأسمالي قد أخذ يفرض على العالم سيطرتَه ممهداً للإمبريالية التي ستظهر مع بدايات القرن العشرين على أجلى قوها. ولذلك ظهرت موجة الواقعية في عدد من بلدان أوروبا كما نعرف من تاريخ الأدب. وكان إبسن النرويجي ذروة الواقعية كما كان تشيخوف قرينَه الروسي. وكانت الثورة الدرامية في فرنسا وليدة الواقعية والثائرة عـــليها. ولم تدم هذه الواقعية التي يمكن القول إنها عالمية إلا مدة لا تزيد عن ثلاثين عاماً، والتي نهضت مع نهوض رأس المال الصناعي الأوروبي الذي قلب العالم وغيَّره وقدَّم إليه الخير العميم على قدر ما حمل إليه من الشرور.

ثم كـــانت الموجـــة الخامسة في أواسط القرن العشرين أكثرَ عالمية وأكثر شمولية وأكثر تنوعاً. فقبل وبعد الحرب العالمية الثانية استفاقت البشرية على مآسي الحـــرب وفظائعها، وبدأت تتمرد على النظام الرأسمالي وعلى شروره. وعرف العالم كله يقظة إنسانية متألمة في استكانة أو متألمةً في تمرد. فظهر المسرح في العالم في أقوى وأخطر وآخر موجاته العنيفة. فمن الواقعية الأمريكية الساخنة إلى مسرح الغضب والقســـوة الإنكليزيين المتمردين، إلى العبث الفرنسي والإيطالي والبولندي الذي لم يجد أمام الطغيان إلا أن يبين مصير الإنسان المظلم وهو ينعزل عن أخيه الإنسان في ظل شرور رأس المال، إلى تغريبية بريخت الثائرة على هذه الشرور والداعية جهاراً إلى الـــتحريض عـــلى الـــثورة عليها. وترافق ذلك بتنويعات هائلة في فن العرض

المسرحي خاصة بعد ولادة المخرج منذ أوائل القرن العشرين. وقد أنجزت البشرية هذا النتاج المسرحي الضخم في مدة لا تزيد عن أربعين عاماً تبدأ بعد نهاية الحرب العالمية الأولى بسنوات، وتنتهي بعد نهاية الحرب العالمية الثانية بسنوات. ومنذ بداية ستينات القرن العشرين كان بريخت وبيرنديللو وتينيسي ويليلمز وبيكيت ويونسكو وآداموف وأقران هؤلاء قد كتبوا مسرحياتهم مع ما رافقها من إبداع في إتقان فن العرض المسرحي.

إن هذه القاعدة الصارمة التي جرى عليها تاريخ المسرح في العالم، قد جرى عليها المسرح العربي رغم حداثة ولادته.

فإذا تجاوزنا مرحلةَ نشأة المسرح العربي في كل من لبنان وسورية ومصر، والتي تنتهي مع نهاية الحرب العالمية الأولى، نجد أن فترة ما بين عشرينات القرن العشرين حتى نهاية الحرب العالمية الثانية، تشكل مرحلة هامة وعنيفة في المسرح العربي عموماً وفي المسرح السوري على الخصوص. ففي هذه السنوات التي لا تزيد عن ثلاثين عاماً، كان المسرح السوري يبني خطواته الحاسمة الأولى في بنيانه الدرامي وفي بناء العرض المسرحي. لكنه كان في الوقت نفسه معبراً عن فترة عصيبة وخطيرة من تاريخ سورية الحديث. فقد خاض معركة بطولية ذات وجه وطني تمثل في الوقوف في وجه الانتداب الفرنسي، وذات وجه اجتماعي تمثل في تطوير المجتمع السوري نحو آفاق الحداثة في الفكر وفي مقارعة الظلم والقهر السياسي وفي طرد الكثير من الأعراف البالية التي كانت تكبِّل الحياة الثقافية والاجتماعية. أي أن هذه المرحلة حملت أهدافاً اجتماعية وسياسية ووطنية وقومية كبرى. تماماً كما حملت موجةُ المسرح اليوناني أو الإنكليزي أو الفرنسي أو مسرحُ الواقعية في القرن التاسع عشر ومرحلةُ المسرح الإنساني الأجنبي في أواسط القرن العشرين مثلَ هذه الأهداف. ولأن المسرح السوري حمل هذه الأهداف الكبرى فقد كان ذا تأثير بالغ الأهمية في نفوس وعقول وقلوب المواطنين. فقد حرَّض على الثورة الوطنية ضد الاستعمار. وحرض على قلب الحياة الاجتماعية التي كان الرأسمال الوطني يبني

قاعدها الاقتصادية ويفرض أخلاقاً جديدة بقدر ما يخلق من بنى اقتصادية جديدة.

إن مسرح هذه الموجة سيظل ذا فضل كبير على تطور سورية تطوراً كبيراً. ولكي ندرك هذا الأثر الكبير يكفي أن نتذكر مسرح مراد السباعي في حمص ومحمد بشير العباسي في حلب ومسرح عبد الوهاب أبو السعود وتوفيق العطري في دمشق، ولهؤلاء نظائر وأقران في عدد من المدن السورية. وإذا لم يكن لهذه المرحلة أثر فني كبير بقدر أثرها الاجتماعي والسياسي، فلأن المسرحيين السوريين لم يكونوا قد امتلكوا ناصية الصناعة الفنية في ميدان الكتابة الدرامية وفي ميدان بناء العرض المسرحي. ويكفيهم فخراً أنهم قاموا بمهمتهم الاجتماعية الضخمة وهم يتعلمون أصول الصناعة المسرحية التي لم تكتمل عندهم لأن اكتمالها يحتاج إلى زمن طويل تتراكم فيه الخبرة والمعرفة.

لكن هذه المرحلة استنفذت أغراضها خلال ربع القرن الذي قدمت إبداعها فيه. وإذا بها تبدو بعد الاستقلال تقليداً هشاً لما كانت عليه. أي أنها كانت جرجرة مخلخلة لمرحلة طُويت أعلامُها وانتهى دورها. ولعل من يتذكر مراد السباعي في بداية ستينات القرن العشرين، يتذكر أنه أعاد مسرحياته القديمة بالأساليب ذاتها. لكنها لم تترك الأثر ذاته. بل بدت تقليداً فاتراً لأعمال عظيمة قديمة. مثلُه في ذلك مثلُ جميع النشاط المسرحي السوري الذي كان بعد الاستقلال.

وكان يمكن أن يستمر المسرح على هذا النسق عقوداً طويلة لولا أن النصف الثاني من القرن العشرين حمل إلى الأمة العربية تغيرات كبيرة. فبعد نكبة فلسطين اهتزت الأرض العربية. وسرعان ما جاءت الثورات الوطنية تقلب الأنظمة الحاكمة في عدد من الأقطار العربية وتُجبر بقية الأنظمة على تغيير سياساتها بعدما خلخلتها حالةُ الغضب العربي. وكلنا يتذكر ما جرى في مصر والعراق وسورية والأردن. ثم جاء استقلال المغرب العربي عن الاستعمار مع بداية ستينات القرن العشرين. وجاءت هذه الثورات تحمل شعارات عالية في (تغيير البنيان الاجتماعي والاقتصادي والسياسي) في الوطن العربي. فنشأت مرحلة جديدة نابضة بالحماسة

لأهداف كبرى آمن بها السواد الأعظم من المواطنين العرب. وتمثلت هذه الأهداف في بناء الاشتراكية أو ما يتفرع عنها من العدالة الاجتماعية، وفي تحرير فلسطين وفي إزالــة الحــدود المفروضة على العرب لإعادة الوحدة العربية. ولعل الكثيرين منا يــتذكرون ذلــك الهياجَ الوطني منذ خمسينات القرن العشرين وما تلاه من حماسة واندفاع هزّا الضمير العربي.

إن الأهــداف الكــبرى التي آمن بها العرب وسعَوْا إليها، خلقت مرحلة جديــدة كان لا بد أن تظهر على شكل موجة مسرحية كبيرة تشبه تماماً الموجات المسرحية الخمسة الكبيرة التي عرفها تاريخ المسرح في العالم. وبدأت هذه الموجة في الظهور منذ منتصف ستينات القرن العشرين. وأخذت تظهر في جلائها وقوتها منذ بدايــة سبعيناته. وبلغت ذروتها في بداية ثمانيناته. وفي هذه المدة أنجز المسرح العربي والســوري على الخصوص إبداعاته الكبيرة. فقد قدم نصوصاً درامية بلغت شأواً كــبيراً في متانة البناء الدرامي. فظهرت أسماء لامعة في الكتابة المسرحية في سورية كما ظهرت أسماء قرينةٌ لها في الوطن العربي. وانعطفت العروض المسرحية في إطار جديد من الإخراج والتمثيل خاصة بعد عودة عدد من المخرجين الذين درسوا فن الإخراج في المعاهد والجامعات. والأهم من ذلك أن هذه العروض والنصوص كانت تعــبر عن الأهداف الكبرى التي اندفع العرب إلى الإيمان بها والدفاع عنها. ولأن المسرحيين كانوا يعرفون ما يريدون قوله والتحريضَ عليه من هذه الأهداف، ولأن المواطنين السوريين كانوا يؤمنون بهذه الأهداف، فقد عرفت سورية والوطن العربي تلك المرحلة التي سماها النقاد (مرحلة الازدهار العظيم). وإذا كان المسرح قد قوبل بكــثير من الحماسة والإقبال الجماهيري الواسع، فقد قوبل أيضاً بكثير من النقاش والجدل والمماحكة الفكرية والفنية. وجرى على الساحة المسرحية عُرْفٌ جديد هو مناقشــة العــروض المسرحية التي كانت توازي العروضَ نفسها في الأثر والأهمية. وكــانت جميع المناقشات تنصب في بؤرة واحدة هي معالجة الأهداف الكبرى التي كــانت الأمــة العربية وسورية على الخصوص تؤمن بها وتسعى إليها. ومن خلال

اقتراب أو ابتعاد العروض المسرحية لهذه الأهداف، كان تقويمها يذهب إلى التأييد لها أو الإعراض عنها.

إن النقطة البارزة في مراحل تطور المسرح السوري التي ابتدأت بعد الحرب العالمية الأولى وانتهت في آخر ثمانينات القرن العشرين هي أن المسرحيين كانوا يستكملون زادَهم الثقافي المسرحي والتقني. ومع أن سورية لم تعرف في هذه المرحلة صالاتِ عرضٍ مجهزةً بتقنيات المسرح الحديث إلا في القليل النادر، فقد كان المسرحيون يتغلبون على هذا النقص الخطير بتقنية الممثل وقوة النص المسرحي. ولأن الكاتب السوري والعربي لا يستطيع وحده أن يقدم ما يكفي حاجة النشاط المسرحي، فقد لجأ المسرحيون إلى كبريات النصوص المسرحية الأجنبية. وبهذه الوسيلة عرف المواطن السوري أهم النتاج الإنساني المسرحي. ونحن مازلنا نذكر العروض الشامخة التي قدمها المسرح القومي والجامعي والعمالي والشبيبي. وكلها كانت تقدم نصوصاً أجنبية عظيمة كانت تنصب في خدمة الإنسانَ وتحقيق العدالة والحرية له. وقد وقع الاختيار على هذه النصوص لأنها كانت تدور في الفلك نفسه الذي كانت تدور فيه النصوص العربية. وإذا بالمسرح العربي والسوري يتألق بنصوص جميلة فاتنة تدافع عن الحق والخير والجمال ضمن طموحات قومية ووطنية واجتماعية ثورية، ويؤديها الممثلون بحماسة وحيوية، ويستقبلها جمهور متعطشٌ للتغيير ومتحمسٌ له ومدافعٌ عنه.

واستمر الحال على هذا الشكل مدة لا تزيد عن ثلاثين عاماً. ثم بدأت هذه الموجة بالتراجع منذ منتصف ثمانينات القرن العشرين.

لقد استنفذت هذه الموجة أغراضها في هذه المدة وكان لا بد لها أن تنحسر رغماً عنا لأن هذه سُنَّة المسرح في عمره المديد. فكان النشاط المسرحي بعدها عبارة عن جرجرة لأساليبها التي فقدت أهميتها. فكانت العروض المسرحية منذ منتصف الثمانينات حتى أول التسعينات تقليداً شاحباً للعروض اللامعة التي كانت قبل ذلك. وإذا بالبناء الدرامي المتين في النصوص يتحول إلى بناء كسيح يحاول التمسك

بأصول الدراما فلا يستطيع. وإذا بمنهج بريخت الذي كان أبرزَ منهج في العروض المسرحية يتحول إلى لعبة باهتة.

لكن انحسار هذه الموجة كان نتيجة حتمية لانحسار الأهداف الكبرى التي قـــامت عليها. فمنذ منتصف ثمانينات القرن العشرين بدا واضحاً أن آمال وأحلام العرب في بناء الاشتراكية أو ما يتفرع عنها من العدالة الاجتماعية انتهى إلى الفشل والبوار. وكان الظلم الاجتماعي في الوطن العربي يزداد أضعافاً عما كان عليه بعد الاســـتقلال. أما أحلام الوحدة العربية والكرامة العربية فقد انحلّت إلى يأس مدمر بعدما تبين للعرب أنها أضغاث أحلام. وهكذا دخل العرب في الباب المسدود الذي انتهى إلى ما نعرفه اليوم من الإذلال الخارجي والداخلي الذي نعرف جميعاً مظاهره ونكـــاد لا نســـتطيع شـــيئاً في أمر درئه. فكان سقوط مرحلة الازدهار العظيم في المسرح مساوقاً تماماً لسقوط الأهداف الكبرى.

٣ - المسرح السوري منذ ١٩٩٠

رغم انتهاء مرحلة الازدهار العظيم مع نهاية ثمانينات القرن العشرين، فقد اســـتمر النشاط المسرحي. وإذا كان جرجرة للنشاط السابق الذي بدأ في ستينات القـــرن العشرين، فإنه بدأ يتخذ شكلاً جديداً منذ بداية تسعيناته هو ما نراه اليوم على خشبات المسارح. ويمكن تلخيص خصائصه بأنه:

ليـــس مرحلة صاعدة جديدة على الإطلاق. لكنه في الوقت نفسه اتجاه جديد. وهو اتجاه مسرحي قوي نشيط مزدهر.

ونعود إلى سؤالنا الأول: هل المسرح السوري اليوم في حالة انحدار؟

الجـــواب: لا. والصـــحيح أنه قوي نشيط مزدهر كما قلنا وكما نحب أن نؤكد حتى نتجاوز وصف (الانحدار) الذي يتداوله الدارسون والنقاد فيخطئون في تقييم المسرح السوري المعاصر خطأ فادحاً فيفقدون القدرة على التعامل معه وعن إيجـــاد السبل للاستفادة مما وصل إليه بغية الارتقاء به من النقطة التي وصل إليها. والأصح أن نقول إنه في حالة فراغ.

إن المسرح السوري اليوم يتقن أساليبه الفنية إتقاناً شديداً. خاصة بعد أن تكفَّلت المعاهد المسرحية بتعليم فن المسرح فتحول من الهواية إلى الحرفة ومن فن الحماسة إلى فن الصناعة. لكنه لا يملك أهدافاً كبرى يدافع عنها. وقد رأينا من استعراضنا السابق أن الازدهار الكبير في المسرح لا يكون إلا في فترات الغليان الاجتماعي والتحولات الاجتماعية الكبيرة. وما عدا ذلك يكون نشاطاً عادياً يلبي حاجة جمالية وثقافية دون أن يضرب في عمق النفس الإنسانية. فهو في غير مراحل الانعطاف الاجتماعي والنهوض السياسي متعةٌ يجد فيها المثقفون حلْيةً جمالية يمارسونها بلذة تشبه لذة العشاء الدسم. وهذا هو حال المسرح السوري اليوم. وهو جوابنا على السؤال الثاني حول مظاهر وأسباب ما سماه النقاد (انحداراً) وما هو بانحدار. بل هو فراغ.

إنه حلية جمالية ممتعة للعين والبصر دون البصيرة. وهو مصر على هذا الموقف الذي أعطاه هويته الحالية. والمسرحيون اليوم يتبارون في تقديم (الأجمل) لا في تقديم (الأعمق). وهذا الأجمل يقوم على براعة الأداء وابتكارات المخرجين. ولا يهمهم بعد تقديم الأجمل أيُّ موقف فكري. وعندما يصبح المسرح حلية ثقافية لا محرضاً اجتماعياً، فإن الناس ينصرفون عنه إلا قليلاً. وهذا ما آل إليه المسرح السوري اليوم. فهو من غير جمهور إلا جمهورَ المثقفين الذين يهمهم استمرار المسرح فيذهبون لمشاهدته دون أن يتوقعوا منه أن يثير عقولهم أو أن يغري نفوسهم. أما الجمهور العادي فقد انصرف عن المسرح مكتفياً بالتلفزيون لأنه لا يبغي من الحياة شيئاً إلا أن يقضي يومه دون مشاكل أو أهداف بانتظار اليوم التالي من حياته البائسة.

ولكن المسرح حاجة اجتماعية وموقف فكري شاء المسرحي أو أبى. ولأن الأمة العربية من غير أهداف كبرى فقد تحول الموقف الفكري في المسرح السوري إلى معالجات بسيطة لبعض الهموم اليومية البسيطة. فكان أعظمُ موضوع يناقشه المسرح اليوم هو (معاناة الذات) دون معاناة المجتمع.

إن المســـرح السوري والعربي اليوم في حالة فراغ. وهو يقدّم إلى مواطن يعيش في فراغ بعد أن فشلت أحلامه فانتهى إلى اليأس الداخلي. فإذا التقى الفراغ بالفراغ فلن ينتج إلا جماليات شكلانية فارغة.

لكن هذا المسار الذي وجد المسرح العربي والسوري نفسه فيه، سرعان ما وجد له اتجاهاً ينصب فيه وهو (المسرح التجريبي) الذي صار سمة العصر الحديث. وهو غير المسرح التجريبي الذي ظهر في سورية تحت هذا الاسم في سبعينات القرن العشرين. وظهر في غيرها من الأقطار العربية بأسماء أخرى تحمل المعنى نفسه. وكان يقوم على إيجاد الوسائل الفنية للتواصل الحي النابض مع المتفرج لغرس القيم القومية والوطنية والسياسية والاجتماعية لتحريضه على تغيير حياته نحو الأفضل والأكرم. أما (المسرح التجريبي الحديث) فيقوم على مهام مناقضة لهذه المهام والغايات. وهو التعبير الفاقع عن حالة اليأس والإحباط النفسي والعزلة الفردية. وكان هذا المسرح عالميــاً ولم يكــن عربياً. وسبب ذلك أن هذا الفراغ النفسي والفكري ليس صفة لــلمواطن العــربي وحده، بل هو صفة للإنسان اليوم قاطبة في شتى بقاع الأرض. والمسرح التجريبي الحديث هو التعبير الأجمل والأقوى عن عزلة الإنسان في أجواء اليأس التي يعيشها العالم في ظل العولمة الطاغية التي تشعر البشرية أنها عاجزة أمامها. والمسرح التجريبي الحديث يقوم على بنيان درامي لا مجال لذكره الآن. لكنه يقوم في الدرجة الأولى على إبداع المخرج في استخدامه للسينوغرافيا دون اهتمام بإبداع الكاتب أو الممثل.

وعلى الرغم من أن المسرح السوري اليوم يجاهد بشق النفس للوصول إلى نمــوذج رفيع للمسرح التجريبي، فإنه لم يستطع الوصول إليه في كماله كما وصل إليــه المسرح التجريبي في بعض الأقطار العربية أو في كثير من أقطار العالم. وسبب ذلــك أن المســرح السوري الذي حاول أن يتهرب من تلبية الحاجة الاجتماعية والسياســية لــلمواطن، كان له من تاريخه الطويل العريق العميق في هذه التلبية، ما يكبح جماحه عن الاستغراق في لجة المسرح التجريبي الحديث. وهذا يعني أنه – في

محصلة الأمر – ليس تجريبياً حديثاً، بل يحاول أن يقترب منه. وكانت نتيجة ذلك أنه في استخدامه للتقنية الحديثة لم يستطع أن يبلغ شأواً رفيعاً لأن مفهوم التجريب الحديث عنده ناقص. ولم يستطع أن يحمل قوة الدفاع عن المجتمع لأنه يحاول اللحاق بالمسرح التجريبي الحديث. فكان خلاسياً. لا هو بالمبدع في مجال التقنية كل الإبداع. ولا هو جماهيري الطرح والمعالجة والأساليب. وتجلى ذلك كله في أنه يعيش في حالة فراغ.

إن المسرح السوري اليوم في حالة فراغ. ولذلك انعدمت فيه النصوص المسرحية القوية كما انحسرت كتابة النصوص المسرحية القوية. وانعدم فيه الدفاع عن كرامة الإنسان بقدر ما برز ت مخاطبة النزعة الجمالية عنده. والمشكلة الخطيرة في فن المسرح أنه لا يبدو جميلاً ومثيراً إذا لم تكن له مهمات اجتماعية أساسية في حياة الناس. ولذلك يبدو المسرح السوري غير جميل مع أنه متقن الجمال. فكأن شأنه شأن الزوجة المتجملة بفتنة أمام رجل مريض. فهو يشعر بأنه ليس بحاجة إلى جمالها بل هو بحاجة إلى مساعدتها له في مرضه. والمواطن العربي اليوم مريض النفس والكرامة والهدف على فراش التخلف والكمون واليأس والخراب النفسي والعاطفي. ولذلك لا يجد في جماليات المسرح إلا مظهراً مفتعلاً لا ضرورة له. ونتج عن هذه النقطة حالة فريدة في الفن والأدب وهو أن المسرح السوري اليوم الجميل يبدو غير جميل.

إن هذا التوصيف للمسرح السوري المعاصر قد نختلف على بعض أجزائه وبعض تقييم مظاهره. لكننا متفقون جميعاً على أنه ليس بخير، وأنه يعيش في حالة من العزلة عن الجمهور، وبأنه هامشي في حياة الناس، وبأنه صار حالة ثقافية مترفة وليس حاجة اجتماعية ضرورية.

٤ – سبيل الخلاص للمسرح السوري

ونأتي إلى سؤالنا الثالث: هل ثمة سبيل إلى الانعطاف به نحو الصعود من جديد؟ والجواب: نعم.

فلكي تخلّص المسرح السوري من حالة الفراغ التي يسبح في لزوجتها، يجب أن تبادر المؤسسات المسرحية الرسمية والشعبية إلى وضع سياسة مسرحية جديدة في اختيار النصوص أولاً، وفي أسلوب عرضها ثانياً، وفي قدرتها على إقامة علاقة حميمة بين المتفرج وبين المسرح ثالثاً. ولا يعني ذلك على الإطلاق أن نعود إلى أساليبه التي كانت له منذ عشرين عاماً. فما انقضى عصره لا يمكن العودة إليه. وإنما يعني دراسةَ واقع الجمهور المعاصر ودراسة الواقع الاجتماعي السوري والعربي، ودراسةَ الطموحات الإنسانية والسياسية والاجتماعية التي يشكو منها المواطن السوري والتي يحلم بتحقيقها في حياته الآنية والمستقبلية. وسوف نكتشف - بكثير من الدهشة - الطريقَ المسدودةَ التي ندفع مسرحنا فيها. ونكتشف - بدهشة أكبر - المسارب الجديدة التي يجب أن يسير فيها.

قد يقول معترض إن هذا الكلام دعوة إلى نوع جديد من (الالتزام) في الأدب والفن. وهذا صحيح. وقد يقول معترض آخر إن عهد الالتزام قد ولى. وهذا غير صحيح. فالمسرح كان ومازال صورة عن المجتمع في حالته القائمة في صورته القادمة. إنه طبيب فاحص ونبي قادم. وهذا هو تاريخ المسرح في العالم قديمه وحديثه موجود أمامنا. وإن مراجعة موضوعية له تنبئنا أن أعظم إنجازاته تمت عندما كان الطبيب والنبي معاً.

إن الشكل والأسلوب والأداء والآلية التي يتم بها صنع المسرح السوري اليوم ظهر خواؤها وضعفها بجلاء منذ عدة سنوات. ألم يتحول العمل المسرحي في المؤسسات الرسمية والشعبية إلى حالة (تسجيل أرقام للنشاط) دون النظر إلى الأهداف الفنية والفكرية التي يحملها نشاطنا المسرحي؟

مختصر ذلك كله: فتّشوا عن أهداف المسرح قبل أن تبحثوا عن نصوصه وعن كوادره وعن أساليبه. ضعوا له أهدافَه النبيلة في الدفاع عن الحق والخير والجمال، وهي التي قام الفن العظيم عليها، وارتفع شأنُ الأدب العظيم بها.

ولكي نستطيع الوصول إلى تحقيق هذه الأهداف للمسرح السوري لا بد

أن نعرف النواحي الإيجابية فيه بعد أن وقفنا عند الجوانب السلبية منه. وبمعرفتنا لهذه النواحي نضع يدنا على عناصر القوة التي يمتلكها. ونستطيع أن نركَبها ونركّب منها مسرحنا الذي نريده. وهي التي تتيح لنا أن نبدأ من النقطة التي صار إليها المسرح السوري فلا نضطر إلى البدء من النقطة التي كان عليها. فكأننا نبني فوق اللبنات التي أرساها وليس من هدم هذه اللبنات لنبدأ ببنائها من جديد.

فالمسرح السوري اليوم استكمل سلاح الفن فيه، وامتلك قوة الصناعة الحرَفية. ومع أن هذه الصناعة لا تحمل رسالتها الاجتماعية وتبدو شيئاً فضفاضاً لا لزوم له، فإنها الخطوة الرائعة التي حققها بصنع أجيالٍ من المبدعين، وبقوة العلم والثقافة المسرحية التي لم تكن متوفرة من قبل وصارت متوفرة اليوم. وهي البنيان العالي الذي يجب الحفاظ عليه وتمتينُه وتقويتُه. ومن قوة القدرة الفنية العالية نستطيع أن نبني مسرحاً جديداً قوي البناء الفني وممتلئاً بالنزعة الإنسانية والقومية والاجتماعية. وهذا يعني أن نأتي بالفنانين المبدعين المثقفين، وأن نضع لهم خطة عمل مدروسة. ثم نترك لهم الحرية التامة في تقديم ما يشاؤون من أشكال فنية وأساليب مجددة تنصب في الغايات التي ترسمها المؤسسات الرسمية والشعبية. ولنعلم أن هذا هو الأسلوب الوحيد للخلاص من حالة الفراغ التي يعيشها المسرح السوري. وسوف نساعد الجمهور على أن ينفض عن كاهله وقر اليأس، وأن يعود إلى الدفاع عن كرامته المهدورة بالدفاع عن كرامة الأمة. وسلاحنا في ذلك تمكُّنٌ من الصناعة الفنية وبراعةٌ في استخدام هذه الصناعة. وعند ذلك تبدأ مرحلة جديدة تشكل انعطافاً مسرحياً وإنسانياً جديداً. ولن يتحقق للمسرح السوري انعطاف جديد إلا بهذا الأسلوب وحده. وكل محاولة ما عداه ضياع وقت وهدر أموال.

ثانياً: التأليف والإخراج فى المسرح السوري المعاصر

١ – تمهيد تاريخي

من المعروف في تاريخ المسرح أنه تحول من احتفال ديني إلى فن جماهيري، عندما تحول من طقوس شعائرية إلى (أدب). ولا يهمنا الآن كيف تم هذا التحول. وإنما يهمنا جانب منه هو أنه صار نتاجاً شعرياً مصاغاً بطريقة معينة ذات قواعد وأصول ظلت تتطور حتى كونت (فن الدراما) الذي استخلص منه أرسطو تلك القواعد في كتابه الشهير (فن الشعر) كما هو معروف في كتب النقد.

ولأنه أدب لا بد فيه من أن يُتلى أمام الناس، فقد ترافق منذ نشأته الأولى بمجموعة من الأشخاص تؤديه. ولأنه فن يحكي حكاية قديمة، كان لا بد فيه أن يخترع المؤدون ثياباً لائقة بالحكاية القديمة. ولأن الحكاية القديمة تعني أشخاصاً معروفين بهيئات معروفة بخصائص معروفة، كان لا بد أن يقلد المؤدون شخصيات الحكاية. ولأن الاحتفالية فيه ذاتُ هدف ديني أو سياسي، كان لا بد فيه من أن تتوجه الحكاية نحو تحقيق هذا الهدف. وهكذا ولد فن المسرح على الشكل الذي نعرفه اليوم. فهو حكاية ذات شخصيات. وهو تشخيص لهذه الشخصيات. وهو ذو هدف ما يسعى المشخصون إلى إبرازه في مجمل العملية الأدائية له. وهو فن يقدم إلى الناس. وهو فن يُفترَض فيه أن يكون مثيراً لهؤلاء الناس حتى لا ينصرفوا عنه لأن انصرافهم عنه يعني عدم تحقيق غاياته. وهو فن لا يمكن تقديمه إلا في مكان معلوم بمواصفات خاصة في بنائه بحيث ينقسم إلى منصة يعمل عليها المشخصون وإلى ساحة يتواجد عليها المشاهدون. ولكي يظل التواصل قائماً بين المشخصين وبين المشاهدين، كان لا بد أن يتحقق فيه الجمال الذي يفتنهم ويثيرهم. فإذا فتنهم وأثارهم حقق غاياته. فالجمال فيه وسيلة بمقدار ما هو غاية. وتحقيق الجمال يبدأ من إتقان أصول كتابته وإتقان أصول تشخيصه وإتقان المظهر العام له حتى يكون دقيقاً في تصوير الحكاية.

وهكذا اشتبكت في هذا الفن مجموعة عناصر جمالية وفكرية لم تتغير وظائفها منذ نشأته حتى اليوم رغم كل ما جرى عليه من تغيرات هائلة في أصوله وقواعده وأشكال تشخيصه وأنواع مظهره العام.

المهم في هذه العملية الشديدة التعقيد أنه لا بد من وجود منظم لها ومشرف على إنجاز مراحلها وتحقيق أهدافها. وهذا المشرف المنظم ولد مع ولادة فن المسرح. وهو الذي أُطلق عليه بعد أكثر من ألفي عام اسم (المخرج). وكان الكاتب هو المشرف والمنظم أي أنه كان المخرج. وهكذا كانت ولادة الكاتب تعني ولادة المخرج في آن واحد.

ولأن المسرح كان – وما يزال – معبراً عن الحياة ومصوراً لها وغائصاً في أهدافها الآنية والعامة، كان كُتّابه يقفون من عصرهم ومجتمعهم موقف الناقد له والساخر منه والدافع فيه إلى التغيير. فالأدب في مجمله كان دفاعاً عن الحق والخير والجمال. والمسرح الذي هو أدب كان – وما يزال – يقوم بمهمة الدفاع عن هذه الأقانيم الثلاثة. ولكنه كان أشدها ضراوة في هذا الدفاع لأنه الأشدُّ التصاقاً بالناس والأكثرُ محاسبة من الناس إذا لم يقم بمهمة الدفاع هذه.

بهذا الشكل كان المؤلفون المسرحيون قادةَ النشاط المسرحي كله. وكانوا لا يطورون فن التأليف المسرحي فحسب، بل كانوا يطورون أدوات العرض المسرحي. وتاريخ المسرح هو بالضبط مراحل تطور فن العرض الذي كان يتلو تطور فن الكتابة.

لقد استمر الحال على هذا الشكل في المسرح حتى نهاية القرن التاسع عشر وأول القرن العشرين حين ظهر المخرج وانفصل فن التأليف المسرحي عن فن أداء العرض المسرحي. ومع ولادة المخرج خسر الكاتب المسرحي مكانته السابقة في قيادة العرض المسرحي والإشراف عليه. فلما تحول الإخراج من مجرد فن وموهبة إلى علم وصناعة يتعلمها الطلاب في المدارس والجامعات، زادت الهوة بين الكاتب والمخرج. فبعد أن بدأ الإخراج المسرحي تنفيذاً للنص المسرحي، صار شكلاً إبداعياً

يشكل النصُّ المسرحيُّ واحداً من عناصره.

وخروج الكتاب المسرحيين من حومة إنتاج العرض المسرحي كانت صارمة ونهائية. ولم تُخترَق إلا في حالات نادرة كانت حالةُ بريخت أبرزَها وأشهرها. فهذا الرجل الذي لم يدرس فن الإخراج المسرحي ولم يحضر أية دورة في هذا الفن، كان يخرج مسرحياته بنفسه لأن المسرح عنده لم يكن مجرد نص مسرحي يقدمه فريق عمل مسرحي، بل كان موقفاً سياسياً وفكرياً يقتضي موقفاً فنياً وأسلوباً يخدم هذا الموقف. فكان واحداً من الذين غيروا وجه المسرح. ولم يفعل ذلك إلا لأنه كان كاتباً جعل الإخراج وسيلته لقول ما يريد. ثم صار الإخراج عنده مدرسة تناهبها المسرحيون في شتى أنحاء العالم.

لكن هذا التطور والتغير في الإخراج المسرحي لم يُخرِج النص المسرحي من حلبة العرض المسرحي. وظل هذا النص حكراً على الأدباء. وكان هؤلاء الأدباء طوال القرن العشرين هم الذين يقودون عملية التجديد في البناء الدرامي كما يقودون ثورة ضارية على أشكال تقديم الدراما. ومع أن المخرجين كانت لهم ثورتهم الخاصة في أشكال تقديم النصوص المسرحية، فإن التجديد الحقيقي لم يخرج من بين أيدي الأدباء خاصة منذ نهاية الحرب العالمية الأولى حين تنوعت المدارس الأدبية للكتاب المسرحيين حتى الهزيع الأخير من القرن العشرين. فمن السريالية إلى التعبيرية إلى مسرح الغضب ومسرح القسوة ومسرح العبث والمسرح الملحمي. وهذه المدارس بدأت أدباً وانتهت عرضاً مسرحياً فرض أساليب جديدة في إدارة التمثيل واستخدام الموسيقى والديكور والإضاءة.

٢- التأليف والإخراج في سورية حتى ١٩٩٠

هذا التاريخ الطويل للتأليف المسرحي وعلاقته بالإخراج في العالم، عرفه العرب كما حدث في الغرب في عمر مسرحهم القصير خلال قرن وأقل من نصف قرن.

فالرواد الثلاثة في المسرح العربي (مارون نقاش- أبو خليل القباني -

يعقوب صنوع) كانوا مؤلفين فصاروا مخرجين لأنهم مؤلفون. وكان الجيل التالي لهم مثلهم. ومع أن من تلاهم شكلوا فرقاً مسرحية كان فيها مدراء فرق هم بمثابة المخرجون. وكانوا يقدمون نصوصاً لغيرهم عربيةً وأجنبية، فإن ولادة أي كاتب مسرحي كانت تعني أنه مدير فرقة أومخرج. والمثال على ذلك عبد الوهاب أبو السعود وتوفيق العطري في دمشق. ومحمد بشير العباسي في حلب. ومراد السباعي في حمص. ومن طرائف ذلك ما ذكره هيثم الخواجة في كتابه (حركة المسرح في حمص) أن بهيج غاتا فاز بجائزة في التأليف المسرحي في نادي الفنون الجميلة عام ١٩٤٣، فعُيِّن في النادي مخرجاً ورئيساً لقسم التمثيل مباشرة[١].

ومع دخول الانتداب الفرنسي إلى سورية أخذت كلمة (مخرج) تظهر في المسرح السوري. وهذه الكلمة كانت قد ظهرت في مصر قبل ذلك. واختلطت بدارس فن التمثيل والإخراج كما اختلطت بمعنى مدير الفرقة. وكان المخرج في سورية يحمل أيضاً معنى مدير الفرقة. ولم يكن أحد يجد غضاضة أو خروجاً عن الأصول إذا صار الكاتب مخرجاً لأعماله وأعمال غيره حتى لو لم يكن يعرف شيئاً عن فن التمثيل وحتى لو كان ضعيفاً في التأليف المسرحي.

في النصف الثاني من القرن العشرين تغير الحال تغيراً كاملاً.

فبمقدار ما ارتفع شأن التأليف المسرحي، حُرِّم على المؤلفين الاقترابُ من الإخراج.

لقد عرفت المرحلة بين ستينات القرن العشرين وأوائل تسعيناته نصوصاً مسرحية عربية وسورية متطورة على صعيد البناء الدرامي ومتساوقة مع تطور حركة التأليف المسرحي في العالم. وترافق ذلك مع تقديم عشرات النصوص الأجنبية التي كان أكثرها من شوامخ الأدب المسرحي في التراث الإنساني كما مر معنا. وكانت النصوص العربية أو السورية أو الأجنبية كلها تنصبُّ في خدمة هدف واحد

---

[١]- إصدار مطابع الروضة في حمص ص ٤٩.

هو دفع العرب إلى تطوير حياهم والارتقاء بها سواء على الصعيد الوطني أو القومي أو السياسي أو الاجتماعي. وكانت هذه النصوص يقوم بإخراجها المخرجون الذين كـــانوا يفـــتخرون بأنهم يقدمون رؤيتهم الخاصة للنص المسرحي بعيداً عن أهداف الكاتب أو قريباً منها. وبعد أن كان الكاتب في النصف الأول من القرن العشرين مخرجاً بالضرورة، صار حراماً على الكاتب أن يقوم بإخراج نصوصه. حتى إذا كان الكـــاتب مخرجاً متعلماً لأصول الإخراج في الجامعات، صار التأفف منه كبيراً إذا أقـــدم عـــلى إخراج نصوصه. أما إذا كان الكاتب غير متعلم لأصول الإخراج في الجامعات فقد قوبل إخراجه لنصوصه بالويل والثبور حتى إن أثبت قدرة فائقة في فن الإخراج. وكانت حجة النقد في ذلك أن الكاتب الذي يقوم بإخراج نصه المسرحي يقع في أحادية الرؤية. ومنذ أكثر من ثلاثين عاماً حتى اليوم وأنا أسمع هذه الفكرة تتردد على أفواه النقاد في الندوات النقدية وأقرؤها في كتاباهم ولم أجد لها معنى أو تفســـيراً. فالنص المسرحي– كائناً من كان كاتبه وكائناً ما كان عصره – لا بد أن يحمل مجموعة أفكار يستخلص منها العرض المسرحي هدفاً أساسياً يسميه الدارسون (الهـــدف الأعلى). ومهما تعدد المخرجون في الجيل الواحد أو في الجيل بعد الجيل، فإن هذه الأفكار تظل باقية ويظل الهدف الأعلى المستخلَص منها ذاته مع تحويرات طفيفة يقتضيها العصر الذي يُقدم فيه النص المسرحي. ومن أجل هذه الأفكار يقوم المخـــرج بتقديم النص. وسواء كان المخرج هو الكاتب نفسه أم كان واحداً غيره فسوف يجد المخرج نفسه مجبراً على إبراز هذه الأفكار بهدفها الأعلى. فمثلاً، مهما تعدد المخرجون لمسرحية (عطيل) فإن الغيرة المودية إلى الهلاك هي العنصر المسيطر عـــلى النص والعرض. وقد يضع المخرج العربي، مثلاً، عنصر اللون الأسود لبطل المغـــربي حشوة للعنصرية التي تمارسها إسرائيل. وقد يركبها مخرج أمريكي إنساني النــــزعة لـــيحارب العنصرية الأمريكية. لكن ذلك لن يخرج بالمخرجيْن العربي والأمـــريكي عـــن ضـــرورة إبـــراز عنصر الغيرة التي هي الهدف الرئيسي للنص الإنكـــليزي. وهكـــذا نعرف أن ما لاكه النقد السوري عن أحادية الرؤية إذا قام

الكـاتب بإخـراج نصـه فكرة باطلة. فالكاتب المخرج مضطر إلى إبراز الفكرة الرئيسية في نصه. شأنه في ذلك شأن أي مخرج.

إن هذا المنع القاهر للكتاب المسرحيين من إخراج مسرحياهم – مع بعض الاستثناءات – حقق للمسرح السوري مكسباً كبيراً كما أوقعه في خسارة كبيرة.

أما المكسب الكبير فتجلى في أمرين:

أولهما أن المخرجين تناولوا النصوص السورية والعربية بإخراجات متعددة كان من أثرها أن التمعت هذه النصوص وشكلت للمسرح السوري والعربي تراثاً أدبياً جعل الحركة المسرحية السورية والعربية نفسها تتخذ مكانة مرموقة في حركة المسرح في العالم يومذاك وخاصة بين بداية سبعينات القرن العشرين وأواخر ثمانيناته. وندرك قيمة هذه النقطة إذا تذكرنا أن المؤسسات الرسمية في سورية على الخصوص كـانت تنفر من النصوص العربية والسورية وتقتصر على النصوص الأجنبية حتى أواخر عام ١٩٦٨. ولو استمر الحال على هذا الشكل لظل المسرح السوري ذيلاً للمسرح الأجنبي، وخلا من تراث مسرحي يُترَك للأجيال التي تلت.

ثانيهمـا أن النصوص العربية والسورية التي أخرجها المخرجون خضعت لنقـلة نوعية من ميدان الأدب المسرحي بما فيه من شطط في الحوار واستطالات في تصوير الشخصيات وعرض الأفكار، إلى ميدان العرض المسرحي الذي يقص الزائد ويشطب الفضفضة. فتعلم الكتاب درساً بليغاً في فن كتابة المسرحية وهو كتابة نص العـرض المسـرحي الأدبي، وليس نص المسرحية الأدبي. والفرق كبير بين النصين خاصـة وأن بقـاء الكتاب في نطاق الأدب وحده يمكن أن ينسف إتقانهم لأصول الدراما.

أمـا الخسارة فتجلت في ندرة أصحاب المشاريع المسرحية المتكاملة حين يكـون الكاتب مخرجاً ومدير فرقة وصاحب هدف فكري وفني يسعى إليه كما هو الحال مع بريخت الألماني مثلاً، وكما كان الحال مع مراد السباعي وعبد الوهاب أبو السـعود وتوفيـق العطري في النصف الأول من القرن العشرين. فهؤلاء الثلاثة

– وقليل غيرهم – لم يكونوا مجرد كتاب يقدمون نصوصهم للمخرجين كما صار شأن الكتاب في النصف الثاني من القرن العشرين، بل كانوا أصحاب رؤية فلسفية واجتماعية جعلوا من المسرح مطية لها. فوجدوا أنفسهم مخرجين ومدراء فرق. وإذا لم يتركوا – باستثناء مراد السباعي – أثراً كبيراً في المسرح السوري والعربي فلأن نصوصهم المسرحية لم تملك قوة البناء الدرامي لأن الكتاب العرب بشكل عام لم يكونوا قد امتلكوا ناصية التأليف المسرحي بقواعده الصارمة.

إن هؤلاء الكتاب الذين أخرجوا نصوصهم وكانوا أصحاب مشاريع مسرحية كما كان بريخت. وإذا لم يتركوا أثراً كبيراً في المسرح–باستثناء مراد السباعي–فلأن نصوصهم المسرحية، أولاً، لم تملك قوة البناء الدرامي خاصة وأن الكتاب العرب بشكل عام لم يكونوا قد امتلكوا ناصية التأليف المسرحي بقواعده الصارمة. يضاف إلى ذلك، ثانياً، أن بريخت كان وريثاً لتاريخ مسرحي عريق كما كان متربعاً على قاعدة المسرح الأوربي الذي كان العرب مايزالون في أول نهلهم منه. ومع ذلك فإن مشروعهم المسرحي كان واضحاً وجلياً في أهدافه وأساليبه. ولو أتيح لهم أن يدرسوا بجدية من وجهة النظر هذه، لوجدنا أنه كان لهم وجهة نظر ثقافية وفكرية وفنية في الموضوعات التي عالجوها وفي الوسائل التي أوصلوا بها هذه الموضوعات إلى جمهورهم فحققوا نجاحاً لم يحظ الكثيرون بمثله بعدهم. أما مراد السباعي الذي كان أكثر تمكناً من صناعة التأليف المسرحي فقد كان مشروعه المسرحي والفكري أوضح وأبين. ويكفي أن نذكر أنه كان ذا أسلوب خاص في الإخراج وأساليب التمثيل تركت آثارها الاجتماعية الكبيرة مما جعله يتعرض لغضب السلطات المحلية والفرنسية على حد سواء[٢].

إن منع الكتاب المسرحيين في النصف الثاني من القرن العشرين حرم سورية

---

[٢] – يمكن معرفة ما فعله مراد السباعي في هذا الميدان بالعودة إلى كتابنا (من التقليد إلى التجديد في الأدب المسرحي السوري) – إصدار المعهد العالي للفنون المسرحية – وزارة الثقافة عام ٢٠٠٢ ص ٨١ بحث (مراد السباعي).

من أن يتقدموا بنصوصهم إلى الجمهور من خلال رؤية فكرية شاملة لأهداف الحياة لكسب المسرح السوري نماذج كثيرة من أمثال مراد السباعي. ولأن المسرح كان قد تطور على صعيدي التأليف والإخراج، فقد كان يمكن أن تكون مشاريع هؤلاء الكتاب أكثر نضجاً وأثراً من تجارب مراد السباعي وأقرانه.

لقد حاول سعد الله ونوس أن يتقدم بمثل هذا المشروع فقدم مسرحيته (مغامرة رأس المملوك جابر) بإخراجه ففشل. وبدلاً من تحريضه على متابعة مشروعه جاء الهجوم عليه عنيفاً قوياً بحيث خاف وامتنع عن إعادة التجربة. ولأنه كان صاحب مشروع مسرحي متكامل فقد اكتفى بالتنظير له من خلال لقاءاته الصحفية ومن خلال بياناته الشهيرة. ثم اتفق مع فواز الساجر على وضع مشروعه المسرحي ضمن ما سمي يومذاك (المسرح التجريبي). لكنه كان من تنفيذ فواز ولم يكن لسعد الله إلا توجيه الملاحظات التي قد يأخذ بها المخرج وقد لا يأخذ. وحاول ممدوح عدوان أن يشكل مع محمود خضور ثنائياً يحاول من خلاله أن يتقدم إلى الجمهور برؤيته السياسية والفكرية. لكن المحاولة لم تثمر نتائجها المرجوة. وحاول رياض عصمت أن يقوم بإخراج بعض مسرحياته في بعض المؤسسات الصغيرة في مراحل متقطعة. لكن تجاربه ظلت ضمن نطاق ضيق ولم يستطع الاستمرار بها. وقد تكون تجربة فرقة المسرح العمالي بحمص مع كاتبها هي الأقوى والأجلى في تقديم المشروع المسرحي المتكامل الذي أرجو أن يتناوله الدارسون غيري.

٣- التأليف والإخراج في سورية منذ ١٩٩٠

في الهزيع الأخير من القرن العشرين تغير الكثير من ملامح الصورة التي كان عليها المسرح في العالم طوال قرون. وأصاب التغيرُ ملامحَ المسرح العربي.

فقد خرج النص المسرحي الأدبي من العروض المسرحية. وحلّ المخرجون محل الكتاب. وجاء ذلك في سياق التمرد العالمي على كثير من المواضعات الفكرية والأخلاقية والسياسية في العالم، والتي أفرزت المسرح التجريبي الحديث. وهذا المسرح كان نتيجة تراكم إبداعات المخرجين وتجريبيتهم في جميع أنحاء العالم على

امـــتداد القـــرن العشرين. فمنذ ولادة المخرج وهو يتمنى أن يستلم قيادة العرض المســـرحي منفرداً. وكان يرى في انفراده في هذه القيادة وسيلة لإبراز أشكال فنية جديدة ممتعة تتجاوز متعة النص الأدبي على اعتبار أن المسرح فن منظور شأنُه شأنُ الســـينما. فلما ظهر التلفزيون زادت أهمية الشكل المنظور في المسرح. وبقي تفرُّد المخرج بقيادة العملية الإبداعية والتنويع فيها محجورة بالنص المسرحي الذي يفرض عـــلى المخرج أن يتعامل مع كلام محدد صارم الدقة في تصوير الشخصيات وسير الحكايـــة وتصـــعيد الحدث الدرامي. فلم يكن أمام المخرجين إلا أن يتخلصوا من النصـــوص الأدبيـــة المحكمـــة البناء والاستعاضة عنها إما بمادة كلامية هشة يمكن التلاعب بها بحيث لا تقف عائقاً أمام تفنن المخرج، وإما أن يكون العرض المسرحي كله من غير كلام. وبهذا الشكل تم الاستغناء - لأول مرة في تاريخ المسرح - عن الكاتب. وأطلق النقاد على هذا الاستغناء مصطلح (موت الكاتب المسرحي).

هذا الاستغناء انتقل إلى المسرح العربي منذ بداية تسعينات القرن العشرين. فعـــرف المســـرح العـــربي والســـوري نوعاً جديداً من التأليف المسرحي يقوم به المخرجون وليس الكتاب. فالمخرج يضع خطته الإخراجية حول فكرة ما، أو حول شكل ما تجديدي أو تجريبي. ثم يبني على الفكرة أو الشكل (كلاماً) يطلق عليه اسم (الـــنص). ولذلـــك تـــرى أكثر العروض المسرحية التي تقدم في المسرح السوري والعـــربي تقـــدَّم إلى الجمهور تحت العنوان التالي (نص وإخراج فلان). وإذا بالآية تنقلب انقلاباً تاماً. فبعد أن كان قيام الكاتب بإخراج نصه المسرحي يقابَل بكثير من التثريب واللوم العنيف بحجة أحادية الرؤية، صار قيام المخرج بعمل الكاتب أساساً في العـــرض المسرحي. وقد يقوم المخرج بتقديم نص مسرحي معروف. لكنه يجري عليه من الحذف والتعديل ما يجعله ملبياً لخطته الإخراجية. وهذا الحذف والتعديل ليـــس إعداداً وليس اقتباساً على الإطلاق. بل هو تفصيل مادة كلامية (على قدِّ) الشـــكل الموضوع للعرض المسرحي. وقد يستعين المخرج بكاتب يكتب له المادة الكلاميـــة للعرض. لكن الشرط الرئيسي في هذه المادة الكلامية أن تكون مطوَّعة

للخطة الإخراجية لا أن تفرض خطتها الإخراجية على المخرج. وبهذا الشكل اختفى الكـــاتب المسرحي العربي عن المسرح. وولد كاتب نص العرض الذي يموت بعد انتهاء العرض. وهذه سابقة في تاريخ المسرح في العالم وعند العرب.

فماذا نتج عن ذلك؟

لا بد من الانتباه – بادئ ذي بدء – إلى أن النص المسرحي لا يصلح لأن يكـــون مادة طيبة للعرض المسرحي إلا إذا كان يتمتع بقوة أركانه الدرامية. وهذه الأركـــان لم تـــتغير منذ نشأة المسرح حتى اليوم. وكل ما جرى عليها أن أسلوب إبرازها هو الذي تغير. وبذلك بقيت الحكاية والشخصية وترابط الأحداث عناصر أساســـية لا يمكن الاستغناء عنها. وبقي الصراع المسرحي هو العصب الذي يربط هذه العناصر جميعاً، وهو الذي يحمل على كاهله متعة المسرح وقوته ومثار الاهتمام به مقروءاً ومنظوراً.

والصراع المسرحي هو العنصر الذي لا يمكن أن يُجيد وضعَه واستخدامَه إلا المؤلـــف المسرحي الحقيقي. بمعنى أن أي شخص متمرس بالأدب بعض التمرس قادرٌ على إيراد حكاية ما عن طريق الحوار. ويمكن أن يخلق ملامح للشخصيات من خلال سرد الحوار. لكن نقل ذلك من (حوارية قصصية) إلى (مسرحية) هو النقطة التي تنقطع أمامها أعناق الكتاب. لأنها لا تتم إلا بإيقاد الصراع الناري الذي يحوِّل الحـــوار المكـــتوب من السرد إلى الفعل الدرامي. ومن هنا كان كتاب المسرح قلة نادرة في كل عصر من العصور. فالإنسان قصاص بطبعه. لكن تحوله من قصاص إلى مُعارِك مخاصِم شرسٍ هو النقطة التي تجعله كاتباً مسرحياً. وخلْقُ الصراع هو السر الدفين وراء فن المسرح. وهو (الدراما).

وليس الصراع خالق الدرامية في الحوار فحسب، بل هو خالق الجمال في العـــرض المســـرحي. وكائناً ما كانت الجماليات الشكلية والبصرية في أي عرض مسرحي، فإن جمالياته الحقيقية المثيرة للمتفرج لا تتحقق إلا بوجود الصراع. وهل يمكن لمباراة في كرة القدم أن تُمتِع متفرجيها إن لم تكن بين فريقين قويين ضاريين في

الصراع فوق الحلبة مهما كانت ثيابهم جميلة؟

هـذا الصـراع المسـرحي الذي لا يستطيعه إلا الكاتب المتمكن من فن التأليف المسرحي غاب عن النصوص التي يكتبها المخرجون. بل غاب حتى عن المادة الكلامية المأخوذة عن نصوص معروفة بقوة صراعها. فهؤلاء المخرجون ليس فيهم واحـد قادر على جعل الصراع عصب المادة الكلامية التي يكتبونها. فقدموا – في أحسن الأحوال – حكايةً قد تكون طريفة. وشخصيات قد تكون واضحة الملامح. لكن الحكايات التي تُقدَّم منذ أكثر من عشر سنوات على خشبة المسرح السوري بـأقلام المخـرجين، ليسـت واحدةٌ منها حكايةً مسرحية بسبب افتقاد الصراع المسـرحي. ويمكن القول إن أغلب النصوص المسرحية التي يكتبها الأدباء أصيبت بهذه العدوى. وإذا بما يُطبع منها على أنه أدب مسرحي يفقد عنصر قوته مما جعل الفـرق المسـرحية تبـتعد عنها. وهكذا تراجع التأليف المسرحي السوري ما بين كـتابات المخرجين وضعف البناء الفني عند الأدباء. ولكي يكون الكلام واضحاً ودقيقـاً يجـب التنبيه إلى الفرق بين الصراع المسرحي وبين الخلاف أو المشاحنة. فالصراع سيف يضرب المسرحية من أولها إلى آخرها فيشطر شخصياتها إلى شطرين يقـف كـل واحد منهما بشراسة أمام الآخر. أما الخلاف أو المشاحنة فقد يجعل مشهداً ما يحمل ملامح الصراع. لكنه ليس صراعاً مسرحياً. والنصوص المسرحية السـورية والعـربية اليوم تحمل الكثير من أجواء المشاحنات والخلافات. لكنها لا تعرف الصراع المسرحي.

وبمـا أن العـرض المسـرحي يبدو من غير الصراع المسرحي باهتاً، فإن العـروض المسرحية كلها بدت باهتة. وهنا وقع المسرح السوري في مفارقة مؤلمة. فقـد استغنى مخرجوه عن النصوص المسرحية القوية بغية الوصول إلى شكل جمالي يتحكَّم المخرج بمفرداته حتى يظهر أقوى في ساحة الإبداع. وإذا به يسقط في هاوية الـتراخي نتيجة هذه الغاية وبسببها. وللتأكد من هذه النقطة نسترجع المرحلة التي سبقت تسعينات القرن العشرين. فقد كانت تغلي بالعروض المسرحية التي لم تكن

تمتلك قدرات فنية عالية. وكان العرض المسرحي فيها بسيطاً فقيراً مهما بلغ المخرج من الإبداع بسبب فقر الخشبة التي يعمل عليها. لكنها كانت تحركها قوى الصراع المسرحي بلهيب يؤجج الخشبة بمقدار ما كان يؤجج مشاعر الصالة. أما العروض المسرحية اليوم فلم تستطع تأجيج مشاعر الخشبة كما لم تستطع شحذ عواطف الصالة. وعلى الرغم من احتشاد العروض المسرحية بالكثير من التقنيات الفنية التي صارت تجهيزاتُ الخشبة تقدمها وخبراتُ المخرجين تصقلها، فإن الصالات المسرحية تبدو باردة.

وغياب الصراع المسرحي أدى إلى نتيجة مرافقة لهذا الغياب وهي أن (الشخصيات المسرحية) تبدو سطحية أو هشة أو غائمة الملامح. وسبب ذلك هو الفرق الجوهري بين (السرد القصصي بالحوار) وبين (البناء الدرامي بالحوار). فإن شخصيات الرواية – وهي ضمن حكاية – يقدمها الكاتب كاملة بالوصف. فيعرف القارئ أعماق نفوسها في خفاياها الدقيقة بحيث يجد القارئ هذه الشخصيات ذات عمق إنساني. أما شخصيات المسرحية – وهي ضمن حكاية أيضاً – فلا تستطيع التكلم عن نفسها إلا بمقدار هو ما يسمى المونولوج. وقد يجعل الكاتب بقية الشخصيات تتحدث عن غيرها. فيكشف بعضاً من جوانبها مما يتعلق بسير الحكاية. أما الكشف الحقيقي لنفسيات الشخصيات في أدق خفاياها وفي عمقها فلا يتم إلا حينما تدخل الشخصيات في حومة الصراع الضاري الذي يجبرها على أن تتصرف بدوافعها الحقيقة وخفاياها ونواياها. وبهذا الكشف عن طريق الصراع تزيد الحكاية حلاوة، وتنحبس أنفاس المتفرجين وهم يتابعون (فضائحية) التركيب النفسي للإنسان.

لقد غابت الشخصيات المسرحية بمعناها الجمالي عن العروض المسرحية كما غاب الصراع. فزاد ذلك من برود هذه العروض. ولم تستطع جميع جماليات التقنية أن تحشد عواطف المتفرجين.

ويضاف إلى هذا كله عنصرٌ آخر هو المفتاح الرئيسي لكل ما يحدث في

تـــأليف وإخـــراج عروض المسرح السوري. وهو ما سميناه أكثر من مرة (الفراغ الاجـــتماعي) الـــذي يعيشه المجتمع العربي. فقد كانت الآمال العربية الكبيرة منذ ســـتينات القـــرن العشـــرين حتى أواخر ثمانيناته هي التي تُلهب نصوصَ الكتاب وعـــروضَ المخرجين وجمهورَ المشاهدين. لكن هذه الآمال بدأت تنحسر إلى يأس وخمـــول منذ بداية تسعينات القرن العشرين حتى انتهت إلى إحساس عام باليباب السياسي والقومي والاجتماعي مع بدايات القرن الحادي العشرين. فأدى ذلك إلى خـــواء في الـــروح وخواء في الفن. فنشأت تلك الحالة من الفراغ الاجتماعي التي أدت إلى فـــراغ مســـرحي. وهـــذا الفراغ ليس أكثر من هيولى يسبح فيها النص المســـرحي والعرض والجمهور. ومن هنا يصاب الكاتب بالعجز عن تصوير المجتمع فيفقد أول ما يفقد قدرتَه على تصوير صراع قوي لأن الصراع الاجتماعي ضعيفٌ سائب الملامح. ويصاب العرض المسرحي بالعجز عن إبراز الصراع الاجتماعي لأنه غـــير قوي فيخسر العرض نفسُه قوةَ الصراع. ويعجز عن تقديم شخصيات تغلي بالحيـــاة لأن الشخصية العربية مغلفة بالموت في واقع الأمة العربية الجديد. فيبدو المسرح السوري في هذه الحالة من تلك الهيولى السائبة.

ذلـــك هو حال المسرح السوري. أصفه أكثر مما أنتقده. وأوضِّح ملامحه بحياديـــة محـــاولاً أن أضع بين يدي القارئ الكريم راهنية مسرحنا. وعندما نعرف خصائصـــه لعلنا نكون أكثر قدرة على تقييمه. ولعلنا – وهذا هو الأهم – نعرف كيف نرتفع به من الهوة التي وقع فيها.

محتويات الكتاب

الموضـــوع	الصفحة

الطبعة الأولى / ٢٠٠٧

عدد الطبع ١٠٠٠ نسخة

هذا الكتاب

يضم المقالات التي كتبها الكاتب عن العروض المسرحية وعن أهم تجارب المسرح السوري ومهرجاناته منذ عام ١٩٧٠ حتى عام ٢٠٠٣، ملاحقاً تطور وتغير بنية العروض المسرحية وتغير الفكر الفلسفي الكامن وراء هذه العروض.
ويكشف التنوع الكبير الذي ظهر عليه المسرح السوري خلال ثلث قرن. فهو إذن صورة عن النشاط المسرحي السوري وعن التيارات الفكرية المتعددة التي كان النقاد يستندون إليها فيما يكتبون. وهي تيارات متصارعة. إنه كتاب توثيقي بقدر ما هو كتاب عن فلسفة النقد السوري خلال ثلث قرن هذا.

مطبعة الهيئة العامة السورية للكتاب

سعر النسخة داخل القطر ٢٤٠ ل.س في الأقطار العربية مايعادل ٤٨٠ ل.س

٢٠٠٧